شعرية طه وادي

رؤى نقدية.. بأقلام مجموعة من الأدباء
وأساتذة الجامعات المصرية والعربية

تقديم وإشراف
د. عبد الرحيم الكردى

الطبعة الأولى
٢٠٠٦

مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة. ت: ٢٩٠٠٨٦٨
بريد إلكترونى e. mail : adabook@hotmail.com



الناشر
مكتبة الآداب

الطبعة الأولى: ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

بطاقة فهرسة
فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

شعرية طه وادي : رؤى نقدية
/ تقديم وإشراف عبد الرحيم الكردي
ط١. - القاهرة : مكتبة الآداب ، ٢٠٠٦.
٥٢٠ ص ؛ ٢٤ سم.
تدمك ٥ ٧٩٩ ٢٤١ ٩٧٧
١ - الشعر العربي - تاريخ ونقد
أ - العنوان
٨١١,٩

عنوان الكتاب: شعرية طه وادي
رؤى نقدية
الدكتور: عبد الرحيم الكردي
رقم الإيداع: ٢٠٠١٢ لسنة ٢٠٠٦م
الترقيم الدولي: I.S.B.N. 977 – 241 - 799 – 5

الناشر
مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة
هاتف ٣٩٠٠٨٦٨ (٢٠٢)
e-mail: adabook@hotmail. com

تقـديـم :

طــه وادى

الفـنــــان.. الإنـســـان

أ.د. عبد الرحيم محمد الكردى
أستاذ الأدب الحديث
وعميد كلية التربية – جامعة قناة السويس

١– مفتاح الشخصية : يمثل طه وادى (+ ١٩٣٧).. ظاهرة فنية وإنسانية متفردّة بين أدبائنا المعاصريــن، لأنه أستاذ جامعى له مدرسة أكاديمية متميّزة.. وتلاميذ كثيرون فى مصــر والعالم العربى. كما أنه أديب معروف أنتج نصوصاً متنوعة فى مجال السرديات : قصة قصيرة، ورواية، وسيرة ذاتية، وخواطر أدبية. وهو – قبل.. وبعد ذلك كله – إنسان يفيض عذوبة وسماحة ومودّة.

وهذا الكتاب (التذكارى) الذى نقدمه يعكس أصالة إبداعه من ناحية.. وحبّ الوسط الثقافى العربى قاطبة له من ناحية أخرى. وربما كان مفتاح شخصية الأديب / الشاعر، هو الأداة الأولى، التى نطلُ منها على ذلك الفنان/ الإنسان.. الذى يبحث – دوماً – عن الخير والحب والحرية، وهو يُعبّر عن هذا من خلال شخصية " كارم قنديل " بطل رواية " أشجان مدريد " (٢٠٠٢) قائلاً :

"الفن الشعلة المقدّسة، حجبَ عنىّ رؤية كثير من مُتع الحياة. تخليتُ عن الرؤية الحياتية. عشتُ رؤيا خياليّة مع الفن.. وللفن. أومن أن الفن

رسالة. أصحابُ الرسالات يجب أن يضحُّوا من أجلها.. من أجل الجمال والخيْر والحبّ، وكل ما هو جميل فى هذه الحياة. " (ص ١٥).

كما أن طه وادى.. مخلص شديد الإخلاص لعلمه وطلأبه، وصادق كل الصدق فى أدبه وحياته وحياته. ورغم ما يتمتّع به من رضا نفسى.. وحبّ للفن والبشر، فإنه حريص على أن يواصــل خطواته النقدية والأدبية بقدر كبير من الثقافة والإيمان والصبر والإصرار. يذكر فى قصـــــة "عندما يسقط المطر "من مجموعة " الدموع لا تمسح الأحزان " (١٩٨٢) :

"الحبُّ.. والحربُ.. وجهان لعملة واحدة هى الحرية. إذا كنتَ تُحبّ فحاربْ من أجل حبّك. وإذا كنت تحارب فأحبّ ما تدافع عنه. من قال إنه فى النور، وهو يبغض أخاه، فهو الآن فى الظلمة. من يحبّ أخاه يثبتُ فى النور، وليس فى عثرة. وأما من يبغضُ أخاه فهو فى الظلمة، وفى الظلمة يسلك، ولا يعلم أين يمضى، لأن الظلمة أعمتْ عينيْه " (ص ٥١) .

* * *

٢- **الأستاذ.. العالم** : أديبنا.. أستاذ جامعى وباحث أكاديمى.. له مجموعة من الدراسات النقدية فى مجال تخصصه، وهو "الأدب العربى الحديث ونقده".. بالإضافة إلى كثير من الرسائل العلمية، التى أشرف عليها.. أو اشترك فى مناقشتها فى مصر والعالم العربى. هذا بالإضافة إلى مقالات وندوات ومؤتمرات شارك فيها بجهد علمى مطرد.. ولا يزال.

هذا الجانب المشرق فى سيرة طه وادى.. فى حاجة إلى (وقفة بحثية) خاصة ومتخصصة، تعطى هذا العالم الجليل حقه فى الثناء والوفاء فى إطار الجيل الذى ينتمى إليه أكاديمياً. لكن الغاية من ذلك الكتاب.. ومن هذا التقديم هو أن نتوقف عند مجال "الإبداع الأدبى" الذى يمثل محوراً مشرقاً فى مسيرة

طه وادى، لأنه وهو رجل/ فرد/ أحد.. قام بدورين/ متضافرين/ متواكبين فى آن واحد، هما: الباحث الأكاديمى.. والأديب المبدع.

وفى الحقيقة إذا تأملنا نتاج طه وادى – فى مجمله – فإننا نستطيع تأكيد أنه : قدّم فى مجال البحث الأكاديمى عدداً من الكتب مثل زملاء دربه أجمعين.

كما أبدع فى مجال الأدب مجموعة من النصوص مثل زملاء جيله قاطبة من كتّاب الستينيات، بل ربّما تفوق على بعضهم فى كلا المجالين عن جدارة واستحقاق. وتفصيل مسيرة الرجل تحتاج إلى دراسات مطوّلة، حتى تتجلّى عناصر الصورة الشاملة لتلك السيرة الحافلة لذلك العالم والأديب طه وادى.. أطال الله عمره.

* * *

٣- مجال الإبداع : قدّم طه وادى.. خمس روايات طبعت أكثر من مرة، وهى :

- الأفق البعيد : ١٩٨٤ – ١٩٩١ .

ترجمتها د. هالة البرلسى إلى الإنجليزية ١٩٩٧، وصدرت عن الهيئة المصرية.

- الممكن والمستحيل : ١٩٨٧ – ١٩٩١ .
- الكهف السّحرى : ١٩٩٣ .
- عصر الليمون : ١٩٩٨ .
- أشجان مدريد : ٢٠٠٢، وهناك محاولة لترجمتها إلى الإسبانية.

وفى مجال القصة القصيرة أصدر ثمانى مجموعات هى :

١- عمار يا مصر : ١٩٨٠ – ١٨٩٠

٢- الدموع لا تمسح الأحزان : ١٩٨٢ - ١٨٩٠ .

٣- حكاية الليل والطريق : ١٩٨٥ - ١٩٩١ - ١٩٩٢ .

٤- دائرة اللهب : ١٩٨٩ - ١٩٩١ .

٥- العشق والعطش : ١٩٩٣ .

ترجمها د. عبد المنعم عبد المجيد إلى الإنجليزية ١٩٩٨، ط. الهيئة المصرية .

٦- صرخة فى غرفة زرقاء : ١٩٩٦ - ١٩٩٧ .

٧- رسالة إلى معالى الوزير : ٢٠٠٠ .

٨- وهناك مجموعة (ثامنة) تحت الطبع والعنوان المقترح لها هو : " الوردة .. والبندقية ". وسوف تصدر خلال عام ٢٠٠٦.

بالإضافة إلى سيرة ذاتية بعنوان " الليالى " - ط. أولى ١٩٩١ - ط. ثانية ١٩٩٢.

ثمة كتاب آخر هو "فى البدء تكون الأحلام" (١٩٩٥) ، عبارة عن مقالات وخواطر أدبية، بالإضافة إلى دراسة دينية أدبية بعنوان "أولو العزم من الرسل فى القرآن الكريم"، ويقع فى جزءين كبيرين : الأول عن نوح وإبراهيم وموسى وعيسى عليهم السلام، والثانى عن : محمد (ص) .

وقد طبع ثلاث طبعات : ١٩٩٦ - ١٩٩٧ - ٢٠٠٣.

هذا كله يوضح مدى اتساع جهوده الأدبيّة ورحابة مخيلته الفنية، التى تبدعُ فى هذه المجالات المتنوعة كلها.. ولا يزال العطاء متدفقاً بإذن الله .

* * *

٤- الشاعرية : من ينعم النظر فى أعمال طه وادى السردية – سواء أكانتْ فى مجال القصة أم فى مجال الرواية – يلاحظ أنها تتميّز بميزة أسلوبية واضحة.. وهى سمةُ " الشاعرية "، فقد حمل أديبنا بين جنبيْه روحاً شعرية مُحلّقة، تشع فى كل ما كتب وبخاصة فى مجال السرد والإبداع الأدبى. فالشاعرية تتلألأ فى كلماته المتوائمة مع السياق اللغوى والمضمونى، كما تبدو فى تعبيراته البلاغية وأساليبه الموحية، وفى التشكيل الدرامى لبناء قصصه وشخصياته، وفى دلالات التأمل الحالم التى تتناغم ومسيرة الأحداث السردية فى أعماله كلها.

ولم تكد تغيب هذه (البصمة الأسلوبية) على كل من تناول أعماله الإبداعية من البدْء حتى الختام. فمنذ أنْ صدرتْ أعماله الأولى وأقلام شيوخه وزملائه وتلاميذه من النقا. والباحثين لا تتوقف عن تناول هذه الأعمال بالثناء الخالص حيناً، والثناء المبطن حيناً آخر. وفى كل الأحوال كان المحور الذى تعنى به معظم هذه القراءات هو شاعرية الأسلوب وبلاغة التعبير. وكان طه وادى يستقبل كل نقد لأعماله بترحاب وسعة صدر.. مؤمناً بأن الأديب إذا كان من واجبه أن يتأمّل قرأ (الواقع) كما يعتقد، فإن الناقد من حقّه أيضاً أن يقرأ (الأدب) كما يرى.

* * *

٥-جيل الستينيات : هناك ملمحٌ آخر يلاحظه المتأمل لأعمال طه وادى الإبداعية أيضاً.. وهو أنه ينتمى إلى المدرسة الأدبية التى يطلق عليها "جيل الستينّات"، الذى فرض وجوده الأدبى – بقوة – بعد سنة ١٩٥٢ .. سواء فى مجال الشعر أو الفن القصصى أو المسرح أو الحركة الثقافية بصفة عامة.

وهذا الجيل تعود مكوّناته الثقافية وأشواقه الفنية ورؤاه الأيديولوجية إلى ما قبل سنة ١٩٥٢، لكنه بدأ مسيرة الإبداع مع عقد الستينيات، بحيث يشكل هذا الجيل فريقاً كاملاً من عازفى السيمفونية الفنية، وينشر إبداعه الأدبى وأعماله الفكرية فى مجالات عدة، ساعد عليها – إلى حين.. وإلى حدّ ما – المناخ القومى والفكر الاشتراكى الذى صاحب حركة ١٩٥٢. ومع أن أول قصة قصيرة نشرتْ لأديبنا سـنة ١٩٧٣، وأول مجموعة صدرتْ (١٩٨٠) فإن أعماله من حيث الرؤية والأداة تؤكد أنه ينتسب إلى هذا الجيل، لأنه – كما يذكر عن نفسه – قد بدأتْ علاقته بفنون القصّ منذ فترة مبكرة من صباه عندما كان فى السنة الأولى الثانوية (١٩٥٤). وقد ظل يمارس الإبداع طوال المرحلتيْن الثانوية والجامعية وما بعدهما – دون أن يعنى بنشر ما كتب، لأن الإنشغال بالبحث الأكاديمى صرفه إلى حين عن نشر هذه الأعمال – كما ذكر فى سيرته الذاتية "الليالى".

ولعل أهم ميزة فى إنتاج هذا الجيل هى السمة التى تميّز أعمال طه وادى كلها، وهى "الشعرية"، ومحاولة تطوير المبنى السردى، والالتزام.. وأعنى به الحرص على أن يكون للنصّ الأدبى هدف اجتماعى أوْ سياسى أوْ إنسانى.. بالإضافة إلى العناية بومضة بلاغية عن طريق الرمز والكناية، تشع فى ثنايا نصوصه كلها، ولهذا فإنه يعرّف الواقع تعريفاً شعرياً، لكنه يتلاءم مع هذا الهدف قائلاً :

" إن الواقع فى قصصى يتحوّل إلى صخرة عاتية، يحركها أعداء الحياة، وسارقو الأمل، وخفافيش الظلام. وهذا الواقع قد يدفع الشخصيات إلى الجنون والعبث، أو الاغتراب والاكتئاب، أو التحدّى والمواجهة، لأنها تؤمن

مثل "تورة " بطلة قصة "حكاية الليل والطريق ".. أن من يضعُ فى رقبته حبلاً، فسوف يجد ألفاً يجرُونه ".

فى سبيل هذا الموقف الأدبى – ومع الالتزام بالشاعرية – وظف طه وادى معظم التقنيات السردية المتقدمة التى عرفت فى عصره : فاستخدم تقنية تيار اللاشعور والسرد النفسى المتقطع، وتأثر بأشكال السرد التراثى، وموتيفات الموروث الشعبى، والتناص بجميع صوره : الجزئية والكليـــة، وأسلوب المونتاج السينمائى، وتكنيك المتواليات (مجموعة تشكّل رواية).. والكولاج (قصة تقوم على ألبوم من الإحالات والتقارير المتنوعة)، وكتابة العنوان بحروف منفصلة أو بلغة أجنبية، بالإضافة إلى توظيف أساليب السخرية والكناية والرمز، والكتابة عبْر النوعية.

كل ذلك يدل على أن أديبنا يمتلك جوهرة الإبداع، التى يخبئها كل كاتب موهوب، فهو كما يقول عنه د. شكرى عياد : "قاصٌ عنده لذّة القصّ". أوْ كما يقول د. الطاهر مكى :

"إن هذه المجموعة (عمار يا مصر) شدّتنى.. وأعجبتنى : شدّتنى بدءاً بلغتها الشاعرية.. والعملية الأدبية فى المقام الأول عملية لغوية، المواضيع والقضايا والفلسفة هذه تأتى فى نهاية المطاف.. والأدب لغة. فما دام الكاتب قادراً على التصوير الجميل، وعلى نقل التجربة، وعلى أن يجعلك تعيش معه كما لو كنت رفيقاً له فقد أدّى واجبه. وأنا أعتقد أننى عشتُ مع الكاتب كل تجربته : فى بساطتها حين يتبسّط، وفى عُمقها حين يتعمّق، ولم أشعر مع أىّ سطر منها بالملل...".

* * *

٦- هذا الكتاب : يحتوى على دراسات مختارة منتخبة مما كتب حول أدب طه وادى، ونشرت فى دوريات مصرية وعربية بأقلام باحثين من : مصر والمملكة السعودية وسوريا والأردن والسودان. وقد اخترتُ - مضطراً - دراسة أو دراستيْن على الأكثر مما كتب عن كل عمل من أعمال أديبنا الكبير - مع الحرص على أن تمثل هذه الدراسات مختلف الأقطار العربية.. وتعدد الرؤى النقدية.

ولا شك أن هذه القراءات النقدية ذات فائدة أدبية جليلة، لأنها تخلق نوعاً من الحوار غير المقصود حول هذا الإبداع، كما تبرز أهمية تلك النصوص الإبداعية من خلال رؤى نقدية متعددة، وتكشف أسراراً خفية عن الأعمال التي تستنطقها، وتخرج مكامن طاقاتها الإبداعية. على أننا ينبغى ألا ننظر إلى هذه الدراسات على أنها تُمثِّل (القول الفصل) فى الحكم على نتاج هذا الأديب المبدع، بل نرى أنها تحمل دعوة إلى إعادة قراءة هذه النصوص، التى أخلص لها مبدعها - معظم مراحل عمره - رغم كثرة شواغله العلمية ومهامه الأكاديمية ومواقفه الإنسانية.

ولا ريب فى أن نصوص أديبنا المختلفة توضّح بجلاء أنه استطاع أن يُثبِّت لنفسه موقعاً متميّزا بين أعْلام المشهد القصصى العربى المعاصر. أمدّ الله عمره، حتى يواصل رحلته الفنية، ويقدم مزيداً من الإبداع المتميّز الذى عودّنا عليه.

د. عبد الرحيم محمد الكردى

٢٥ / ٥ / ٢٠٠٦

* * *

إبداع أستاذ جامعى

دراسة ببليوجرافية.. لمجموعات طه وادى القصصية

أ.د. محمد فتحى عبد الهادى
أستاذ المكتبات والمعلومات
كلية الآداب – جامعة القاهرة

(١) تمهيد : قرأت كتاب "الليالى" الذى يمثل السيرة الذاتية للدكتور طه وادى، فشدّنى إلى "الأدب" الذى كنت أهواه بل أعشقه منذ كنت طالباً فى الجامعة فى أوائل الستينات من القرن العشرين. ذكرّنى هذا الكتاب بـ "أيام طه حسين" وكتاب شوقى ضيف عن العقاد، وقصص نجيب محفوظ التى استمتعت بقراءة كل منها عدة مرات.

وأعاد إلىّ الكتاب حُلماً قديماً.. فقد كنت أحلم أن أكون أديباً وكاتباً، وقد تمخضتْ إرهاصاتُ الكتابة عن عشرات من القصص القصيرة وثلاث روايات. لكن معظمها لم ير النور، فقد شدتنى وظيفة معيد فى قسم المكتبات والوثائق، وجعلتنى أستغرق كل وقتى منذ منتصف الستينات حتى الآن فى مجال المكتبات والمعلومات : تدريساً وبحثاً وإشرافاً وكتابة. لكن الهواية الأدبية القديمة لم تمت تماماً، فقد قمت بإعداد عدة دراسات ببليوجرافية عن بعض الأدباء والفنانين المرموقين أمثال : نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، وثروت عكاشة. وها أنذا.. أعاود الكتابة مرة أخرى فى هذا الاتجاه. وفارس هذه الحلقة هو الأستاذ المبدع الدكتور طه وادى.

(٢) الدكتور طه وادى : طه وادى من مواليد المنصورة عام ١٩٣٧.. عاش طفولته وصباه وتعليمه قبل الجامعى فيها، وتخرج فى قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٦٠، وحصل على درجة الدكتوراه فى الآداب من

جامعة القاهرة عام ١٩٧١. وقد صار أستاذاً للأدب العربى بالجامعة منذ عام ١٩٨٤.. حتى اليوم. وعلى الرغم من تعدد الأنشطة العلمية والثقافية للدكتور طه وادى فإن الذى يعنينا هنا بصفة عامة هو دراساته الأدبية والنقدية.. وبصفة خاصة إبداعه فى مجال القصة القصيرة :

قدم طه وادى (١٣) دراسة نقدية، يدور معظمها حول الشعر الحديث والرواية المعاصرة. ومن أمثلتها : الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر، شعر ناجى، شعر شوقى الغنائى والمسرحى، جماليات القصيدة المعاصرة، القصة.. ديوان العرب، صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، الرواية السياسية، ديوان رفاعة الطهطاوى، دراسات فى نقد الرواية، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، هيكل رائد الرواية، شوقى ضيف : سيرة وتحية. وله أيضاً الليالى (سيرة ذاتية)، وفى البدء تكون الأحلام (خواطر ومقالات)، وأولو العزم من الرسل (دراسة دينية).

أما الإبداع فقد تمثل فى (خمس) روايات تعُد علامة متميّزة فى مسيرة الرواية العربية، و(سبع) مجموعات قصصية، وهذه الأعمال الأخيرة هى موضوع هذه الدراسة الببليوجرافية. (انظر ملحق١).

* * *

(٣) السمات الببليوجرافية لقصص طه وادى : تعتمد هذه السمات على البيانات الببليوجرافية والإحصائية لقصص طه وادى، كما تمثلها المجموعات القصصية السبع (انظر ملحق ٢).

١/٣ عدد القصص : تشتمل المجموعات السبع على (٨٢) قصة قصيرة موزعة على النحو التالى (انظر جدول ١) :

جدول (١) عدد القصص

المجموعة	عدد القصص	مجموع الصفحات (ط١)
عمار يا مصر	١١	٢٢٨
الدموع لا تمسح الأحزان	١٥	١٢٧
حكاية الليل والطريق	٧ (+ ٢)	١٢٣
دائرة اللهب	١٠	١٤٥
العشق والعطش	١٠	١٥٢
صرخة فى غرفة زرقاء	١٥	١١٥
رسالة إلى معالى الوزير	١٢	١٥٨
المجموع	٨٠ + ٢ = ٨٢	١٠٤٨

ويمكن أن نضيف إلى هذه القصة قصة "أتوبيس الحب" التى نشرت على حلقات أربع فى جريدة مايو عام ١٩٩٤ (٧/٣/١٩٩٤، ١٤/٣/١٩٩٤، ٢١/٣/١٩٩٤، ٢٨/٣/١٩٩٤)، ولكنها لم تدخل ضمن أى مجموعة – رغم نشر مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء" عام ١٩٩٦، ومجموعة "رسالة إلى معالى الوزير" عام ٢٠٠٠م.

ومن الواضح أن أكبر المجموعات قصصاً هى مجموعة: "الدموع لا تمسح الأحزان" (١٥ قصة)، ومجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء" (١٥ قصة)، ومن ناحية أخرى فإن أقل المجموعات قصصاً مجموعة: "حكاية الليل والطريق" (٩) قصص.

تمثل القصص والروايات معاً (١٢ عملاً) = ٤٤,٤% من مجمل النتاج الفكرى لطه وادى، بينما تمثل المجموعات القصصية وحدها ٢٥,٩% من مجمل النتاج الفكرى، وتمثل ٥٨,٣% من مجمل النتاج الإبداعى، أى أن الإسهام فى القصة القصيرة أكثر من الإسهام فى مجال الرواية.

وقد بلغ عدد صفحات المجموعات القصصية السبع (١٠٤٨) صفحة (انظر جـدول (ا)، بمتوسط حوالى (١٥٠) صفحة للمجموعة الواحدة، وبمتوسط حوالى (١٢) صفحة للقصة الواحدة، وتعد قصة " فندق العالم الجديد " ضمن المجموعة الأولى " عمار يا مصر " أكبر القصص من حيث عدد الصفحات، حيث تبلغ عدد صفحاتها (٣٨) صفحة.

بينما تعد القصص الأخرى أصغر القصص من حيث عدد الصفحات (أربع صفحات لكل منها): (دعوة للحب) مجموعة صرخة فى غرفة زرقاء، (تغريبة ولد اسمه كريم، المسحراتى) مجموعة الدموع لا تمسح الأحزان.

٢/٣ المجموعات وعناوينها : جاءت ثلاث مجموعات دون عناوين فرعية، هى: عمار يا مصر، دائرة اللهب، العشق والعطش، فيما جاءت الأعمال الأربعة الأخرى متبوعة بعناوين فرعية على النحو التالى :

الدموع لا تمسح الأحزان : **قصص قصيرة**.

حكاية الليل والطريق : **مجموعة قصصية**.

صرخة فى غرفة زرقاء : **ديوان قصص**.

رسالة إلى معالى الوزير : **ديوان قصص**.

واللافت للنظر هو استخدام عبارة "**ديوان قصص**" كعنوان فرعى للمجموعتين الأخيرتين من حيث تاريخ النشر. ويبدو أن ذلك مرتبط بكتاب نقدى للمؤلف صدر بعنوان : **(القصة.. ديوان العرب)**.

كما يلاحظ أن ثلاث قصص كانت هى الأخيرة من حيث ترتيبها فى مجموعاتها، وفى نفس الوقت سميت المجموعات بأسمائها، بينما كانت قصة واحدة هى الأولى فى مجموعاتها، وسميت المجموعة باسمها (انظر جدول ٢).

جدول (٢) عنوان القصة التى أخذت عنوان المجموعة
(وفقاً للطبعة الأولى)

المجموعة	عدد القصص	ترتيب القصص (ط١)
عمار يا مصر	رقم ١١ (من ١١)	الأخيرة
الدموع لا تمسح الأحزان	رقم ١٠ (من ١٥)	العاشرة
حكاية الليل والطريق	رقم ٤ (من ٧)	الرابعة
دائرة اللهب	رقم ١ (من ١٠)	الأولى
العشق والعطش	رقم ٧ (من ١٠)	السابعة
صرخة فى غرفة زرقاء	رقم ١٥ (من ١٥)	الأخيرة
رسالة إلى معالى الوزير	رقم ١٢ (من ١٢)	الأخيرة

كما يلفت النظر – أيضاً – أن باقى القصص كانت متأخرة فى الترتيب أى بعد النصف دائماً. ولم يكن ترتيب القصص واحداً بين الطبعة الأولى والطبعة الثانية فى بعض المجموعات، فقد حدث بعض الاختلاف فى الترتيب للقصص بالنسبة للمجموعات التالية :

- عمار يا مصر.
- حكاية الليل والطريق.
- دائرة اللهب.

وتجدر الإشارة إلى أن المجموعة الثالثة.. "حكاية الليل والطريق" هى التى أضيفت إليها قصتان – فى الطبعة الثانية – غير موجودتين فى الطبعة الأولى وهما: "الفطيرة والسكين" و "كن عاقلاً يا حبيبى".

* * *

٣/٣ الطبعات والتوزيع الزمنى : يبين جدول (٣) الطبعات التى صدرت من المجمرعات السبع :

جدول (٣) طبعات المجموعات القصصية

المجموعة	طبعة أولى	طبعة ثانية	طبعة ثالثة
عمار يا مصر	١٩٨٠	١٩٩١	
الدموع لا تمسح الأحزان	١٩٨٢	١٩٩١	
حكاية الليل والطريق	١٩٨٥	١٩٩١	١٩٩٢
دائرة اللهب	١٩٩٠	١٩٩١	
العشق والعطش	١٩٩٣	-	
صرخة فى غرفة زرقاء	١٩٩٦	١٩٩٦	
رسالة إلى معالى الوزير	٢٠٠٠	-	

يتضح من الجدول أن المجموعات السبع قد نشرت طبعاتها الأولى على مدى واحد وعشرين عاماً، بواقع مجموعة قصصية كل ثلاث سنوات فى المتوسط، وأنه قد صدرت طبعة ثانية من خمس مجموعات (أربع منها فى عام واحد ١٩٩١)، وطبعة ثالثة من مجموعة واحدة.

وقد تراوح الفارق الزمنى فى تاريخ النشر للطبعات الأولى ما بين مجموعة وأخرى نحو عامين (عمار يا مصر، والدموع لا تمسح الأحزان) وخمسة أعوام (حكاية الليل والطريق، ودائرة اللهب). وقد نشرت أول مجموعة عام ١٩٨٠، أى عندما كان المؤلف في الثالثة والأربعين من عمره، كما أن آخر مجموعة نشرت عام ٢٠٠٠، أي بعد أن تخطى المؤلف الستين من عمره. وهذا يشير إلى أن المؤلف قد بدأ إبداعه الأدبى متأخراً {من حيث النشر، لأن كتابة القصة هواية عنده منذ السادسة عشرة من عمره}. وقد استمر يبدع لأكثر من عشرين عاماً، وذلك شيء يحسب له.

ولم تكن مجموعة "عمار يا مصر" ١٩٨٠ أول إنتاج فكـــرى لطـــه وادى (٢٧ عملاً)، وإنما كانت الكتاب رقم (٧) فقد سبقته ستة كتب نقدية نشر أولها

عام ١٩٦٩. ولم يكن نشر باقى المجموعات متتالياً، فقد جاءت مجموعة "الدموع لا تمسح الأحزان" (١٩٨٢) رقم (٩) و "حكاية الليل والطريق" (١٩٨٥) رقم (١١)، "دائرة الهب" (١٩٩٠) رقم (١٥) و "العشق والعطش" (١٩٩٣) رقم (١٨) و "صرخة فى غرفة زرقاء" (١٩٩٦) رقم (٢٣) و "رسالة إلى معالى الوزير" (٢٠٠٠) رقم (٢٥) (انظر ملحق ١).

٣/٤ ناشرو المجموعات القصصية : ناشرو الطبعات الأولى من المجموعات القصصية كانوا على النحو التالى :

الناشر	العدد	رقم المجموعة
الهيئة المصرية العامة للكتاب	مجموعتان	(٦, ١)
مكتبة مصر	مجموعتان	(٧, ٥)
دار المعارف	مجموعة واحدة	(٢)
المركز القومى للفنون والآداب	مجموعة واحدة	(٣)
مكتبة نهضة الشرق – جامعة القاهرة	مجموعة واحدة	(٤)

أما الطبعات الثانية فقد كانت كلها فى مكتبة مصر. ومعنى ذلك أن مكتبة مصر هى الأكثر نشراً لطه وادى، وإن كانت الهيئة المصرية العامة هى أول من نشر للمؤلف. وجدير بالذكر أن "مكتبة مصر" هى أكبر ناشر ينشر القصص والروايات لكبار المبدعين وعلى رأسهم نجيب محفوظ. وقد أشار الناشر صاحب الدار / سعيد جودة السحار أنه "ينتقى من الأدباء من يتوسم فيهم النبوغ، ويرعاهم مثلما رعى إخواناً لهم من قبل، وأنه يقدم طه وادى باعتباره واحداً من الجيل الجديد، يخطو نحو الهدف المنشود بخطوات ثابتة". {الغلاف الأخير.. الليالى}.

ويرتبط بالنشر الثمن الذى تباع به كل مجموعة قصصية، حيث لوحظ أن الثمن مثبت فى كل مجموعة عدا المجموعة رقم (٤) طبعة أولى، والمجموعة رقم (٦) طبعة أولى. وقد كان أقل ثمن للمجموعة هو (٣٠) قرشاً للمجموعة الثالثة "حكاية

الليل والطريق" الصادرة من المركز القومى للفنون والآداب. بينما كان أعلى ثمن هو أربعة جنيهات لآخر مجموعة وهى "رسالة إلى معالى الوزير" الصادرة عن مكتبة مصر عام ٢٠٠٠. وتراوحت أثمان الطبعات الثانية بين ١٧٥ قرشاً و٣٠٠ قرشاً. معنى ذلك أن أسعار القصص فى متناول القارئ العادى.

* * *

٣/ ٥ الترجمات : ينتقل الأدب من المحلية إلى العالمية عبر قنوات الترجمة، هذا فضلاً عن أن الترجمة تُظهر أن ما ينقل من لغة إلى أخرى جدير بأن يطلع عليه الآخرون، نظراً لما يتوافر فى العمل الذى يترجم من تميز وجودة، أدت إلى انتقائه من بين عشرات وربما مئات الأعمال.

وقد حظيت بعض الأعمال الأدبية لطه وادى بترجمات إلى اللغتين الإنجليزية والإسبانية، فقد ترجمت رواية "الأفق البعيد" إلى الإنجليزية (١٩٩٧)، كما تترجم رواية "أشجان مدريد" إلى الإسبانية.

وفيما يتعلق بالمجموعات القصصية فقد ترجمت مجموعة "العشق والعطش" إلى الإنجليزية ونشرتها بالإنجليزية الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٩٨ فى سلسلة الأدب العربى المعاصر عدد (٦١) (انظر ملحق ٢).

وهناك بعض القصص الفردية التى ترجمت إلى لغات أجنبية مثل قصة المجنون (من مجموعة الدموع لا تمسح الأحزان) التى ترجمت إلى الإنجليزية ضمن كتاب EGYPTIAN TALES AND SHORT STORIES، الذى نشرته الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٨٧، ثم أعيد نشره بعد ذلك سنة ١٩٨٩م.

٣/ ٦ الإهداءات : حظيت ثلاث مجموعات بإهداءات من الكاتب سُجلت فى صدر كل من الطبعتين الأولى والثانية لكل مجموعة. فقد تضمنت مجموعة "عمار يا مصر" وهى أول مجموعة الإهداء التالى : "إلى مصر.. أم الدنيا. ومنارة العالم". كما اشتملت مجموعة "حكاية الليل والطريق" على الإهداء التالى: "إلى

الأشقاء الغرباء.. أملاً فى لقاء، يفجر صمت الأشياء". أما المجموعة الثالثة فهى مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء" وقد تضمنت الإهداء التالى :

" إلى الذين يصرخون أملاً فى مزيد من الصراخ ".

وتكاد تشير هذه الإهداءات إلى أثر الغربة التى عانى منها المؤلف فى بعض الفترات حين عمل خارج مصر.

من ناحية أخرى يظهر تصفح القصص – التى ضمتها المجموعات – حرص المؤلف على إهداء بعض قصصه لأشخاص معينين، فقد أهدى قصة الجنازة ضمن مجموعة (عمار يا مصر) إلى روح المرحوم الدكتور عبد العزيز الأهوانى، كما أهدى قصة أنين الحزين (ضمن مجموعة صرخة فى غرفة زرقاء) إلى سيدة الحزن والجمال (مصر)، وقصة كلاب حارتنا من المجموعة نفسها إلى شيخ حارة الحكى العربى {نجيب محفوظ}. وأهدى طه وادى قصته أحزان رمسيس الثانى (ضمن مجموعة رسالة إلى معالى الوزير) "إلى من ألهمته هذه القصة فهى وحدها تعرف لماذا؟!..." وربما تكون لبعض هذه الإهداءات دلالة رمزية.

(٤) كتابة القصص وتاريخها : بعين العالم وبصيرة الناقد وحسّ الدراس حرص طه وادى على أن يسجل تاريخ كتابة كل قصة وأحياناً مكان الكتابة. والسؤال الأول : هل هناك علاقة بين تاريخ الكتابة وتاريخ النشر فى إحدى الدوريات أو الصحف، ثم النشر فى كتاب؟! والسؤال الثانى : هل أثر تاريخ الكتابة على ترتيب القصص فى كل مجموعة ؟ أما السؤال الثالث فهو : هل كان لمكان الكتابة علاقة بأحداث القصة نفسها ؟

* * *

نعرض فيما يلى لبعض المؤشرات التى يمكن الخروج بها من الجدول رقم (٣)

أ/ إذا نظرنا إلى عدد كلمات عنوان كل قصة، فإننا نجد التوزيع التالى لعناوين القصص حسب عدد كلماتها :

كلمة واحدة	١٥	%١٨,٣
كلمتان	٣٣	%٤٠,٣
ثلاث كلمات	١٥	%١٨,٣
أربع كلمات	١٣	%١٥,٨
خمس كلمات	٣	%٣,٦
ست كلمات	٢	%٢,٤
سبع كلمات	١	%١,٢

هكذا شاع استخدام العنوان المكون من كلمتين، يلى ذلك العنوان المكون من كلمة واحدة، والعنوان المكون من ثلاث كلمات. لكن اللافت للنظر هو وجود قصص عناوينها أطول مما ينبغى مثل عنوان يتكون من خمس أو ست أو سبع كلمات. ومن أمثلة العناوين الطويلة :

- القطار.. يسير بسرعة نحو الشمال.
- مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى.
- الأميرة التى ليس لها اسم فى القاموس.

واللافت للنظر أيضاً استخدام بعض العناوين المسجوعة بشكل واضح فى مجموعة ألعشق والعطش ، مثل :

العفريت والكبريت، سداح مداح، الولد والبلد، الغشيم والحريم.

وهناك أيضاً بعض العناوين غير الواضحة من مجرد قراءتها مثل :

سداح مداح، أبوح يا أبوح، كوما (=غيبوبة)، ريم الفلا.. وإلا فلا.

ب/ يمتد تاريخ الكتابة من فبراير ١٩٧٣ حتى ٢٤ أكتوبر ١٩٩٩، أى على امتداد

نحو ٢٦ سنة، وهى فترة زمنية طويلة. وقد كانت الكتابة بشكل منتظم تقريباً فيما عدا بعض فترات الإنقطاع (فبراير ١٩٧٣ – نوفمبر ١٩٧٦)، (أكتوبر ١٩٧٧ – فبرايـر ١٩٧٩) – (سبتمبر ١٩٨٣ – يناير ١٩٨٥)، (إبريل ١٩٨٨ – يناير ١٩٩١)، (أكتـوبر ١٩٩٢ – اغسطس ١٩٩٤)، (يونيو ١٩٩٥ – أغسطس ١٩٩٩)، وتعدُّ الفترة الأخيرة هى أطول الفترات. ولعل المؤلف كان فى تلك الفترات مشغولاً بكتابات أخرى أو بأعمال أخرى.

ج/ حدد المؤلف تاريخ الكتابة بالشهر والسنة فى أغلب الأحيان، ثم باليوم والشهر والسنة فى بعض الحالات، وإن بدأ يكتب التاريخ كاملاً بصفة منتظمة ابتداءً من المجموعة الخامسة فى ٢٥ يناير ١٩٩١، حتى نهاية المجموعة السابعة فى ٢٤ أكتوبر ١٩٩٩.

د/ كان المؤلف يكتب أكثر من قصة فى الشهر الواحد.. أحياناً. وقد كان ذلك واضحاً فى المجموعة الثانية "الدموع لا تمسح الأحزان" التى كتب أربع قصص منها فى فبراير ١٩٨١، كما أن ذلك أكثر وضوحاً فى المجموعة الأخيرة وهى "رسالة إلى معالى الوزير"، حيث كتب ست قصص منها فى أغسطس ١٩٩٩م، وثلاث قصص فى سبتمبر ١٩٩٩م، وقصة واحدة فى أكتوبر ١٩٩٩م. وقد حدث أن كتب طه وادى ثلاث قصص فى شهر واحد هو سبتمبر ١٩٩٩م. (انظر محلق (٣) أرقام ٧٧، ٨٧، ٧٩).

* * *

و/ نشير فيما يلى إلى المدة الزمنية لكتابة كل مجموعة :

المجموعة	المدة الزمنية	مجموع الصفحات (ط١)
عمار يا مصر	٦ سنوات وشهران	(فبراير ٧٣ – مارس ٧٩)
الدموع لا تمسح الأحزان	١٠ شهور	(اكتوبر ٨٠ – يوليو ١٩٨١)
حكاية الليل والطريق	٦ سنوات	(ديسمبر ٨١ – نوفمبر ٨٧)
دائرة اللهب	سنتان وأربع شهور	(يناير ١٩٨٦ – إبريل ٨٨)
العشق والعطش	سنة وعشرة شهور	(يناير ١٩٩١ – أكتوبر ١٩٩٢)
صرخة فى غرفة زرقاء	١١ شهراً	(أغسطس ٩٤ – يونيو ١٩٩٥)
رسالة إلى معالى الوزير	ثلاثة شهور	(أغسطس ٩٩ – أكتوبر ١٩٩٩)

وهكذا استغرقت كتابة قصص المجموعة الأولى أكثر من ست سنوات، بينما استغرقت كتابة المجموعة الأخيرة ثلاثة شهور فقط.

هـ/ حدد المؤلف مكان الكتابة بالنسبة لبعض القصص، ولم يحددها بالنسبة للبعض الآخر. وقد حددت الأماكن على النحو التالى :

العين (الإمارات)	٣
أسوان	١
القاهرة	١
الخرطوم (السودان)	٢
الدوحة (قطر)	١١
ميلانو (إيطاليا)	١
الرياض (السعودية)	١
باليرمو (صقلية – إيطاليا)	١
الإسكندرية	١
مكة المكرمة (السعودية)	١٢

و/ من هذا يتضح أن المؤلف كتب أكثر القصص (المشار إلى أماكنها) فى مكة المكرمة، وهى كلها تخص المجموعة الأخيرة : رسالة إلى معالى الوزير. كما أنه كتب (١١) قصة فى مدينة الدوحة بقطر، ومنها (١٠) قصص من مجموعة واحدة هى : دائرة اللهب. وهكذا وظف المؤلف فرصة وجوده خارج مصر سواء فى إعارة أو زيارة فى كتابة قصص، تعبّر عن مواقف معينة رآها المؤلف وأحس بها أو تذكرها.

ز/ لا توجد علاقة بين تاريخ الكتابة وترتيب القصص فى المجموعات، إذ يلاحظ أن المؤلف يرتب قصصه داخل المجموعة وفقاً لمنطق يراه دون أى ارتباط بالترتيب الزمنى لكتابة القصص، أو حتى الترتيب الزمنى لنشر القصص فى المجلات أو الصحف قبل تجميعها فى كتاب.

* * *

(٥) **النشر فى الصحف والمجلات** : تكتسب القصص قيمتها من أماكن الإطلاع عليها على نطاق واسع، ومن هنا تأتى أهمية المجلات والصحف كوسائط لبث القصص القصيرة للقراء. وهذه الطريقة فى النشر هى التى أتاحت التعريف بالأدباء على نطاق واسع، كما أنها أتاحت تلقى رد الفعل ليرى القاص نفسه عن طريق الإتصالات والمراسلات، وهى فضلاً عن هذا وسيلة جيدة لجمع القصص فى كتب كوسيلة نشر دائمة.. فيما بعد.

وقد لجأ طه وادى إلى هذه الطريقة، وسجل فى هوامش معظم قصصه المجلات والصحف التى نشرت بها القصص. وقد تم إعداد جدول يبين حال النشر فى الصحف والمجلات للقصص اعتماداً على المعلومات المسجلة فى المجموعات القصصية نفسها، فضلاً عن بيانات إضافية قدمها طه وادى للكاتب.

ونسجل فيما يلى بعض الملاحظات على البيانات الواردة فى الجدول (أو الملحق ٤).

أ/ نشرت (٥٨) قصة من (٨٢) فى صحف أو مجلات بنسبة ٧٠,٧%، بينما لم

تحظ (٢٤) قصة بالنشر فى صحف أو مجلات بنسبة ٢٩,٣٪، وقد توزعت القصص التى لم تنشر فى صحف أو مجلات على النحو التالى :

	عدد القصص غير المنشورة فى صحف أو مجلات
المجموعة الأولى	٥
المجموعة الثانية	٤
المجموعة الخامسة	١
المجموعة السادسة	٥
المجموعة السابعة	٩
المجموع	٢٤ قصة

واللافت للنظر هو أن تسع قصص (من ١٢) من المجموعة السابعة، وهى المجموعة الأخيرة لم تنشر فى صحف أو مجلات.

ب/ نشرت نسبة كبيرة من القصص ضمن كتب لأغراض تعليمية أو دراسية مثل :

قصة "الدودة" (المجموعة الثانية) التى نشرت ضمن كتاب اللغة العربية للصف الأول الثانوى الزراعى والصناعى (القاهرة ٩٠/ ١٩٩١).

وقصة "حكاية شرخ فى الجدار" (المجموعة الثالثة) التى نُشرت ضمن كتاب مهارات اللغة العربية فى المستوى الجامعى (العين / أبو ظبى، ١٩٨٩)، وقصة "موقف فى حياة صعلوك" (المجموعة الرابعة) التى نشرت ضمن كتاب : القصة القصيرة : دراسة ومختارات (دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢) وقصة "دائرة اللهب" (المجموعة الرابعة) التى نشرت ضمن كتاب : نظرات فى الأدب واللغة – كلية آداب طنطا (طنطا، ١٩٩٨).

ج/ نشرت القصص فى (٢١) مجلة مصرية وعربية فضلاً عن (١٤) صحيفة مصرية وعربية، وذلك على النحو التالى :

المجلات	عدد القصص	الصحف	عدد القصص
الأسبوع (الدوحة)	٦	المساء (القاهرة)	١٢
حواء (القاهرة)	٥	مايو (القاهرة)	٦
الهلال (القاهرة)	٥	الشرق (الدوحة)	٦
إبداع (القاهرة)	٤	الأهرام (القاهرة)	٤
الأسبوع الأدبى (دمشق)	٤	الراية (الدوحة)	٣
الفيصل (الرياض)	٤	الجمهورية (القاهرة)	٣
الكاتب (القاهرة)	٣	الاتحاد (أبو ظبى)	١
القصة (القاهرة)	٣	جريدة العالم	١
الدوحة (الدوحة)	٣	الخليج اليوم (الدوحة)	١
المنتدى (دبى)	٣	الرياض	١
الثقافة (القاهرة)	٢	الرسالة (مصر)	١
الأزمنة (نيوقسيا)	٢	جريدة سيناء	١
القاهرة	٢	الأهرام المسائى (القاهرة)	١
الكلمة (صنعاء)	١	أخبار اليوم (القاهرة)	١
روز اليوسف (القاهرة)	١		
صباح الخير (القاهرة)	١		
الجامعة (الدوحة)	١		
النهضة (الكويت)	١		
أدب ونقد (القاهرة)	١		
العروبة (الدوحة)	١		
أصوات معاصرة (مصر)	١		
المجموع	٥٤		٤٢(*)

(*) زيادة عدد القصص ترجع إلى نشر نفس القصة – أحياناً – فى أكثر من مجلة أو جريدة.

هكذا يتضح توزع القصص على عدد كبير من المجلات والصحف، مما يدل على سعة الانتشار، ويلاحظ أن المجلات والصحف تنتمى إلى الدول التالية : مصر، قطر، سوريا، السعودية، الإمارات العربية المتحدة، اليمن، الكويت، قبرص.

وقد كان أغلب النشر فى مصر وقطر. وربما يرجع كثرة ما نشر فى قطر إلى أن طه وادى قضى أربع سنوات يعمل أستاذاً بجامعة قطر، مما أدى إلى نشر العديد من القصص أثناء تواجده فى الدوحة.

وأول مجلة نشر بها طه وادى هى مجلة "روز اليوسف" بالقاهرة، وكان ذلك فى شهر يونيو عام ١٩٧٣، بل كانت هذه المجلة هى أول منفذ للنشر له بصفة عامة، وكان ذلك بسبب تشجيع الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى للمؤلف عندما كان رئيساً لمجلس إدارة مؤسسة روز اليوسف. كما أن أول صحيفة نشر بها طه وادى قصة له هى صحيفة "الاتحاد" بأبوظبى، وكان ذلك فى عدد ٢٠ يوليو ١٩٧٨م.

وجدير بالذكر أن هناك العديد من المجلات والصحف التى أشرنا إليها من قبل تعدُّ ذائعة الصيت مثل : مجلة الكاتب، جريدة الاتحاد، مجلة الهلال، مجلة الفيصل، جريدة الأهرام، وأخبار اليوم، إلخ.

د/ تتراوح الفترة بين تاريخ كتابة القصة وتاريخ نشرها فى مجلة أو صحيفة من بضعة أشهر إلى أكثر من سنة أو عدة سنوات، فقد كتب أول قصة (باب الخلق) فى فبراير ١٩٧٣ ونشرت فى ٥ يونيو ١٩٧٣، بينما كتب قصة (امتداد الظل) فى فبراير ١٩٨١ ونشرت فى ١/٦/ ١٩٩٥. وكتب قصة "القلق فى عيون تبحث عن الأمان" فى إبريل ١٩٨٣ ونشرت فى الأهرام فى ١٨/٤/١٩٨٤م، أى بعد نحو سنة. بينما قصة "الأطلال" فى أكتوبر ١٩٨٦ ونشرت فى أخبار الأسبوع فى ٣٠/٤/١٩٨٨.

هـ/ تنشر بعض القصص كذلك بعد نشر القصص ضمن مجموعة فى كتاب، كما هو الحال مثلاً بالنسبة لقصة "عندما يسقط المطر" التى كتبت فى فبراير ١٩٨١،

ثم نشرت فى مجموعة: الدموع لا تمسح الأحزان عام ١٩٨٢، وبعد ذلك نشرت فى جريدة مايو ٥/ ١٢/ ١٩٩٤م، ومجلة الفيصل فى أكتوبر ١٩٩٧.

و/ قد تنشر القصة مرة واحدة، وقد يتاح لها النشر أكثر من مرة، كما هو الحال بالنسبة لقصة 'كن عاقلاً يا حبيبى' التى نشرت أربع مرات فى :

الثقافة، الراية، العروبة، أخبار الأسبوع. واللافت للنظر أن ثلاثاً منها فى بلد واحد هو قطر.

* * *

(٦) كتابات عن طه وادى ومجموعاته القصصية : يشير الملحق رقم (٥) إلى أن النتاج القصصى لطه وادى قد حظى باهتمام كبير من جانب الكتاب والنقاد فى مصر وخارجها. وعلى الرغم من عدم شمول الكتابات نظراً لصعوبة الحصر فإن القائمة تسجل (٢٥) عملاً تناولت النتاج بصفة عامة، أو درست مجموعة من المجموعات القصصية على حدة. وقد حظيت مجموعة 'الدموع لا تمسح الأحزان' بأكبر عدد من الدراسات - رغم أنها كانت المجموعة الثانية بين سبع مجموعات.

وترصد هذه الدراسات أهم الظواهر الفنية فى قصص طه وادى، كما ترصد بعض الملامح الواضحة فى قصصه، مثل الغربة عن الوطن، والرؤية الواقعية للقرية المصرية، كما أنها فضلاً عن هذا ترصد ما قدمته القصص من اتجاهات جديدة فى عالم القصة القصيرة العربية، وتشير إلى أهمية دور طه وادى بين كتاب القصة.

(٧) رسائل جامعية : نالت أعمال طه وادى الأدبية عناية بعض الباحثين الأكاديميين، وبدأت بعض الرسائل المستقلة تدور حول أدبه. ومنها :

- محمود السعيد الشحات (مصرى) : البنية السردية للقصة القصيرة عند طه وادى، رسالة ماجستير، آداب الزقازيق، إشراف أ.د. مدحت الجيار، ٢٠٠٢م.

كما أن بعض الرسائل والدراسات — التى تناولت بالبحث القصة والرواية المعاصرة — أشارت إلى كثير من أعماله.

(٨) الخاتمة : كانت المجموعة القصصية الأولى "عمار يا مصر" تمثل مرحلة الهواية فى الكتابة عند طه وادى، وقد كتب قصصها خلال نحو سبع سنوات، ثم نشرها عام ١٩٨٠م. ويذكر طه وادى أنه بعد صدور مجموعته الثانية عام ١٩٨٢، وجد نفسه مندفعاً نحو مواصلة طريق الإبداع بعد أن توقف عنه فترة طويلة فى بداية عمله بقسم اللغة العربية.

إن قصص طه وادى تجسد هموم إنسان مثقف إزاء ما يحدث حوله من قضايا وأزمات فكرية وسياسية وإجتماعية. وعلى الرغم من تنوع الرؤى التى تطرحها وتنوع العوالم التى تقاربها، فإن كاتبنا ينجذب إلى واقع القرية المصرية بكل ما فيه. فقد كتب أحد النقاد عن مجموعته الثانية "الدموع لا تمسح الأحزان" وذكر أنها تحيط بعالم القرية المصرية، تستلهم فيه أنماط الحياة المختلفة، والشخصيات والمواقف المتميزة، والقيم والأخلاقيات والتقاليد المتوارثة".

وتعكس مجموعته القصصية الثالثة "حكاية الليل والطريق" رؤية صادقة لبعض أزمات الواقع العربى المعاصر، وهى تمزج بين بعض سمات الحكاية الشعبية والقصة القصيرة. وتصوّر بعض هموم الإنسان العربى فى محاولة للبحث عن طريق للخلاص والحرية من خلال ليل الغربة والأحزان ولحظات القلق والنيران.

أما مجموعة "دائرة اللهب" فقد كتبها طه وادى فى مدينة الدوحة ١٩٨٦ – ١٩٨٩، وهى تصوّر بعض مشاعر الغربة التى عانى منها الكاتب خلال هذه المرحلة.

وعلى امتداد مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء" شغل طه وادى نفسه بإدانة الواقع المستلب، فكان للهم الإجتماعى حضوره الكثيف عنده.

وتناقش مجموعته الأخيرة "رسالة إلى معالى الوزير" الهموم اليومية للمواطن البسيط الباحث عن فرصة عمل فى الحياة، والأب الذى يبحث عن مستقبل أولاده، ويخشى على شرف ابنته". كما تصور بعض القضايا الإجتماعية الخاصة بعلاقة الرجل بالمرأة.

هكذا صور طه وادى الواقع الذى يعيش فيه كمواطن مصرى غيور على قضايا أمته، يتمسك بما يراه صحيحاً داخل مصر أو خارجها، فها هو يذكر فى كتابه الليالى : "أنه أغلق على نفسه باب داره، ولم ينج من أصداء أزمة مرَّ بها فى

الغربة سوى كتابة قصة قصيرة بعنوان "عمار يا مصر". وتكرر نفس الشئ بالنسبة لمواقف عديدة تعرض لها سواء داخل مصر أو خارجها.

ويشير بعض النقاد إلى استخدام طه وادى لعدد من التقنيات الفنية، فقد ذكر أحمد موسى الخطيب أن مجموعة صرخة فى غرفة زرقاء "تمثل نقلة نوعية فى الصياغة الأدبية لتجاربه، حيث صدر فيها عن وعى بالإتجاهات الحديثة للقصة القصيرة مثل الحساسية الجديدة والنص المفتوح.

ويذكر حسين على محمد أن طه وادى يستخدم لغة فصيحة قريبة من اللغة المحلية، كما أنه يستفيد من السيرة الشعبية فى أسلوب القصة، وهو فضلاً عن هذا من المهتمين باستقراء الموروث الأدبى من الشعر والزجل والأمثال".

وقد ترجمت بعض أعماله الأدبية إلى الإنجليزية والإسبانية والإيطالية والصينية، وكذلك قدمت فى الإذاعة والتليفزيون، وكان أدبه موضوعاً لرسائل جامعية فى جامعات مصرية، وعربية وغربية، كما حظى العديد من مجموعاته القصصية بندوات أدبية كثيرة دار فيها حوار ونقاش من أدباء ونقاد على أعلى مستوى، ومنهم على سبيل المثال شكرى عياد، ود. إنجيل بطرس، والطاهر مكى، ومنى مؤنس، وصلاح رزق، ويوسف نوفل، ومحمد صالح الشنطى، وعفاف خوقير، وأميمة عبد الرحمن، وجيهان عبد الخالق، وبشير عباس، وسمير عبد الحميد، وأحمد الخطيب.. وغيرهم.

تحية إلى طه وادى الأستاذ الجامعى المبدع.. فأنْ يكون الأستاذ باحثاً وناقداً فهذا من صميم عمله الذى اختاره طريقاً للحياة، أما أن يكون مبدعاً لأعمال أدبية متميّزة فهذا هو الإسهام الحقيقى. وإذا كان هناك الكثيرون من الأساتذة الذين قدموا بحوثاً على أعلى مستوى، فإن قلة قليلة منهم هم الذين أثروا الحياة الأدبية بإبداعات خاصة.. وطه وادى واحد من هؤلاء القلة، الذين تعتز بهم كلية آداب القاهرة.

* * *

د. محمد فتحى عبد الهادى

بعض المصادر والمراجع

١- طه وادى : السيرة العلمية والأدبية، ٢٠٠٢.

٢- المجموعات القصصية السبع : عمار يا مصر، الدموع لا تمسح الأحزان، حكاية الليل والطريق، دائرة اللهب، العشق والعطش، صرخة فى غرفة زرقاء، رسالة إلى معالى الوزير.

٣- سمير عبد الحميد: عمار يا مصر – رؤية معاصرة بأسلوب معاصر. جريدة أخبار اليوم، ٢٧ يونيو ١٩٨١ .

٤- طه وادى : الليالى، سيرة ذاتية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٢م.

٥- أحمد موسى الخطيب : الحساسية الجديدة فى القصة القصيرة.. مجموعة صرخة فى غرفة زرقاء لطه وادى نموذجاً. مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، مج ٥٨، ع١، (يناير ١٩٩٨م) ص٤٣ – ٦٩.

٦- مصطفى القاضى : طه وادى ورسالته إلى معالى الوزير، الجمهورية، ١٥ فبراير ٢٠٠١م.

٧- حسين على محمد : الغربة عن الوطن فى قصص طه وادى القصيرة، أصوات معاصرة، يناير ٢٠٠٢م.

8- Dr. Afaf J. Khogeer : Realism and The Elements of Narration Revisited : a Critical Study of Taha Wady's Collection of Short Stories, Desire and Thirst.
Bulletin of The Faculty of Arts – Cairo University – Vol : 60 – July 2000.

* * *

ملحق (١) الإنتاج الفكرى والأدبى لطه وادى

م	العمل	تاريخ نشر الطبعة الأولى
١	هيكل : حياته وتراثه الأدبى	١٩٦٩
٢	مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية	١٩٧١
٣	شعر شوقى الغنائى والمسرحى	١٩٧٢
٤	صورة المرأة فى الرواية المعاصرة	١٩٧٣
٥	شعر ناجى : الموقف والأداة	١٩٧٦
٦	ديوان رفاعة الطهطاوى	١٩٧٩
٧	دراسات فى نقد الرواية	١٩٧٩
٨	عمار يا مصر (مجموعة قصصية)	١٩٨٠
٩	جماليات القصيدة المعاصرة	١٩٨٢
١٠	الدموع لا تمسح الأحزان (مجموعة قصصية)	١٩٨٢
١١	الأفق البعيد (رواية)	١٩٨٤
١٢	حكاية الليل والطريق (مجموعة قصصية)	١٩٨٥
١٣	الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر	١٩٨٦
١٤	الممكن والمستحيل (رواية)	١٩٨٧
١٥	دائرة اللهب (مجموعة قصصية)	١٩٩٠
١٦	الليالى (سيرة ذاتية)	١٩٩٠
١٧	شوقى ضيف : سيرة وتحية	١٩٩٢
١٨	العشق والعطش (مجموعة قصصية)	١٩٩٣
١٩	الكهف السحرى (رواية)	١٩٩٤
٢٠	فى البدء تكون الأحلام (مقالات أدبية)	١٩٩٥
٢١	أولو العزم من الرسل (ج١، ج٢)	١٩٨٩، ١٩٩٦
٢٢	الرواية السياسية	١٩٩٦
٢٣	صرخة فى غرفة زرقاء (مجموعة قصصية)	١٩٩٦

م	العمل	تاريخ نشر الطبعة الأولى
٢٤	عصر الليمون (رواية)	١٩٩٨
٢٥	رسالة إلى معالى الوزير (مجموعة قصصية)	٢٠٠٠
٢٦	القصة ديوان العرب	٢٠٠٠
٢٧	أشجان مدريد (رواية)	٢٠٠٢
٢٨	الوردة.. والبندقية (مجموعة قصصية)	٢٠٠٦
٢٩	الرواية.. والثقافة	تحت النشر

* * *

ملحق (٢) المجموعات القصصية لطه وادى

١- **عمار يا مصر** / طه وادى – {القاهرة} : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠ – ٢٢، {١} (٢) ص؛ ٢٠ سم – كذلك ٧ – ٩٨١ – ٢٠١ – ٩٧٧ : ٨٠ ق م.

– عمار يا مصر / طه وادى – {القاهرة} : مكتبة مصر، (١٩٩١) – ٢١٩ ، {١} ص ح ٢٠ سم – تدمك × ٧٠٢ – ٩٧٧ : ٢٢٥ ق م.

٢- **الدموع لا تمسح الأحزان** : قصص قصيرة / طه وادى – القاهرة : دار المعارف، (١٩٨٢) – ٥١٢٧ ؛ ٢٠ سم – تدمك ٧ – ٠٠٧٢ – ٩٧٧ : ٩٥ ق م.

– الدموع لا تمسح الأحزان : قصص قصيرة / طه وادى – {القاهرة} : مكتبة مصر، (١٩٩١) – ١٤٥ ص ؛ ٢٠ سم – تدمك ١ – ٦٩٦ – ١١ – ٩٧٧ : ١٧٥ ق م.

٣- **حكاية الليل والطريق** : مجموعة قصصية / طه وادى – {القاهرة} : المركز القومى للفنون والآداب، قطاع الآداب، ١٩٨٥ – ١٢٣ ص ؛ ١٧ سم، (كتاب المواهب؛ ١٨) – تدمك ٨ – ٧٢٩ – ٠١ – ٩٧٧ : ٣٠ ق.م.

- حكاية الليل والطريق : مجموعة قصصية / طه وادى / ط٢ – {القاهرة} : مكتبة مصر، (١٩٩١) – ١٤٤ ص ؛ ٢٠ سم – تدمك × ٦٩٧ – ١١ – ٩٧٧ : ٢٠٠ ق م.

- حكاية الليل والطريق : مجموعة قصصية - ط٢ – {القاهرة} : الهيئـــة المصريــة العامــة للكتاب، (١٩٩٢) – ١٥١ ص ؛ ٢٠ سم – تدمـــك ٢- ٢٩٨٥ – ١ – ٩٧٧ : ٢٠٠ ق م.

٤- دائرة اللهب : طه وادى – {القاهرة} : مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، (١٩٩٠) – ١٤٥ ص ؛ ٦٩سم – تدمك ٨ – ٣ – ٢٤٥ – ٩٧٧.

- دائرة اللهب : طه وادى - ط٢ – {القاهرة} : مكتبة مصر، ١٩٩١ – ١٣٤ ص ؛ ٢٠ سم - تدمـــك ٥ – ٦٩٤ – ١١ – ٩٧٧ : ١٥ ق م.

٥- العشق والعطش : طه وادى – ط١ {القاهرة} : مكتبة مصر، ١٩٩٣ – ١٥٢ص ؛ ٢٠ سم – تدمك ٨ – ٧٧٩ – ١١ – ٩٧٧ : ٣٠٠ ق م.

DESIRE AND THIRST: EGYPTIAN SHORT STORIES / TAHA WADY; TRANSLATED WITH AN INTRODUCTION BY ABDEL – MONEIM ALY; REVISED BY HILDA D. SPEAR – (CAIRO) : START PUBLISHING HOUSE, 1998 – 35, (1) P; 20 CM – (CONTEMPORARY ARABIC LITERATURE; 61)

٦- صرخة فى غرفة زرقاء : ديوان قصص / طه وادى – {القاهرة} : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ – ١١٥ ص ؛ ٢٠ سم – تدمك ٩ – ٤٦٥٧ – ١ ٩٧٧.

- صرخـــة فى غرفة زرقاء : ديوان قصص / طه وادى – {القاهرة} : مكتبة مصر، ١٩٩٦ – ١٥٢ص ؛ ٢٠ سم – تدمك ٩ – ٩٩٧ – ١١ – ٩٧٧ : ٣٠٠ ق م.

٧- **رسالة إلى معالى الوزير :** ديوان قصص / طه وادى - {القاهرة} : مكتبة مصر، ٢٠٠٠ - ١٥٨ص ؛ ٢٠ سم - تدمك ٧ - ١٣٤٣ - ١١ - ٩٧٧ : ٤ ج م.

٨- **الوردة.. والبندقية :** مجموعة قيد النشر (٢٠٠٦)، وقد صدرتْ قصص منها فى : جريدة الأهرام، ومجلات: الهلال، والمحيط الثقافى، وجريدة ْأخبار اليومْ، ومجلة ْضادْ.. التى تصدر عن اتحاد كتّاب مصر.

* * *

ملحق (٣) القصص مرتبة وفقاً لتواريخ كتابتها

المجموعة	م	عنوان القصة	تاريخ الكتابة	مكان الكتابة
عمار يا مصر – نشرت عام (١٩٨٠)	١	باب الخلق	فبراير ١٩٧٣	القاهرة
	٢	القطار يسير بسرعة نحو الشمال	نوفمبر ١٩٧٦	القاهرة
	٣	النيل يعزف أسطورة الميلاد	يناير ١٩٧٧	القاهرة
	٤	الأميرة التى ليس لها اسم فى القاموس	فبراير ١٩٧٧	القاهرة
	٥	الجنازة	مارس ١٩٧٧	القاهرة
	٦	مرحباً أيها العالم المجهول	إبريل ١٩٧٧	الإسكندرية
	٧	إغراء اليأس	إبريل ١٩٧٧	القاهرة
	٨	موقف فى حياة امرأة	مايو ١٩٧٧	القاهرة
	٩	عمار يا مصر	اكتوبر ١٩٧٧	العين (الإمارات)
	١٠	للقمر وجوه كثيرة	فبراير ١٩٧٩	العين
	١١	فندق العالم الجديد	مارس ١٩٧٩	العين
الدموع لا تمسح الحزن – نشرت (١٩٨٢)	١٢	المولد	أكتوبر ١٩٨٠	القاهرة
	١٣	إسماعيل يأكل الخس	نوفمبر ١٩٨٠	القاهرة
	١٤	أم السعد تبيع البيض	يناير ١٩٨١	أسوان
	١٥	الغريقة	فبراير ١٩٨١	القاهرة
	١٦	الله محبة	فبراير ١٩٨١	القاهرة
	١٧	عندما يسقط المطر	فبراير ١٩٨١	القاهرة
	١٨	امتداد الظل	فبراير ١٩٨١	القاهرة
	١٩	البالونة	مارس ١٩٨١	القاهرة
	٢٠	الغجر	مارس ١٩٨١	القاهرة
	٢١	المسحراتى	مارس ١٩٨١	القاهرة
	٢٢	الدودة	مايو ١٩٨١	القاهرة
	٢٣	تغريبة ولد اسمه كرم	يونيو ١٩٨١	القاهرة
	٢٤	المجنون	يونيو ١٩٨١	القاهرة
	٢٥	إنهم يأكلون البطيخ	يوليو ١٩٨١	القاهرة
	٢٦	الدموع لا تمسح الأحزان	٢٣ يوليو ١٩٨١	القاهرة

المجموعة	م	عنوان القصة	تاريخ الكتابة	مكان الكتابة
مجموعة حكاية الليلة والطريق – نشرت (١٩٨٥)	٢٧	كن عاقلاً يا حبيبى	ديسمبر ١٩٨١	القاهرة
	٢٨	الرقص فوق بحار الدم	١٩ سبتمبر ١٩٨٢	القاهرة
	٢٩	حكاية شرخ فى الجدار	مارس ١٩٨٢	القاهرة
	٣٠	القلق فى عيون تبحث عن الأمان	إبريل ١٩٨٣	القاهرة
	٣١	مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى	سبتمبر ١٩٨٣	القاهرة
	٣٢	أنت شنو ؟	١٦ يناير ١٩٨٥	الخرطوم
	٣٣	حكاية الليل والطريق	٢٨ إبريل ١٩٨٥	القاهرة
	٣٤	حكاية معروف الخفير والراعى الفقير	٥ يونيو ١٩٨٥	القاهرة
	٣٥	الفطيرة والسكين	نوفمبر ١٩٨٧	الدوحة
دائرة اللهب – نشرت (١٩٩٠)	٣٦	دائرة اللهب	يناير ١٩٨٦	الدوحة
	٣٧	ليلة الفأر	٥ يونيو ١٩٨٦	الدوحة
	٣٨	الأطلال	أكتوبر ٨٦	الدوحة
	٣٩	المواجهة	نوفمبر ٨٦	الدوحة
	٤٠	الضرب تحت الحزام	٢٨ نوفمبر ٨٦	الدوحة
	٤١	تداعيات	يناير ٨٧	الدوحة
	٤٢	موقف فى حياة صعلوك	فبراير ٨٧	الدوحة
	٤٣	الموت والصدى	أغسطس ٨٧	ميلانو
	٤٤	بقايا امرأة	٣ أكتوبر ٨٧	الدوحة
	٤٥	أوراق العشب	إبريل ١٩٨٨	الدوحة
العشق والعطش – نشرت (١٩٩٣)	٤٦	العفريت والكبريت	٢٥ يناير ٩١	القاهرة
	٤٧	العشق والعطش	٢٢ فبراير ٩١	القاهرة
	٤٨	سداح مداح	٣ مارس ٩١	القاهرة
	٤٩	الولد والبلد	٢٣ يوليو ٩١	القاهرة
	٥٠	الغشيم والحريم	١ أكتوبر ٩١	الخرطوم
	٥١	القمر والقدر	١ يناير ٩٢	القاهرة
	٥٢	أبوح يا أبوح	٢١ فبراير ٩٢	الرياض
	٥٣	الرجال والبرتقال	٥ مايو ٩٢	القاهرة
	٥٤	حادى بادى	١٩أغسطس ٩٢	القاهرة
	٥٥	ألف.. باء	٥ أكتوبر ٩٢	القاهرة

المجموعة	م	عنوان القصة	تاريخ الكتابة	مكان الكتابة
صرخة في غرفة زرقاء – نشرت (١٩٩٦)	٥٦	حالة الما بين	١ أغسطس ٩٤	القاهرة
	٥٧	في مقام العشق	١٧ أغسطس ٩٤	القاهرة
	٥٨	تألم ولكن	٢٨ أغسطس ٩٤	القاهرة
	٥٩	الكفن	١٢ سبتمبر ٩٤	باليرمو (إيطاليا)
	٦٠	صرخة في غرفة زرقاء	١٢ أكتوبر ٩٤	القاهرة
	٦١	كلاب حارتنا	١ نوفمبر ٩٤	القاهرة
	٦١	شق الثعبان	٢١ ديسمبر ٩٤	القاهرة
	٦٣	كوما	٢٠ يناير ٩٥	القاهرة
	٦٤	تفاحة آدم	٢٣ فبراير ٩٥	القاهرة
	٦٥	أنين الحزين	٢٨ فبراير ٩٥	القاهرة
	٦٦	موقف في حياة فتاة متفائلة	٢ مارس ٩٠	القاهرة
	٦٧	رؤيا	٦ مارس ٩٥	القاهرة
	٦٨	من يسقي الأفاعي سماً ؟	٢٢ إبريل ٩٥	الإسكندرية
	٦٩	شالوم	٢٠ مايو ٩٥	الدوحة
	٧٠	دعوة للحب	٧ يونيو ٩٥	القاهرة
رسالة إلى معالي الوزير – نشرت (١٩٩٩)	٧١	طبق فول	٢ أغسطس ٩٩	مكة المكرمة
	٧٢	الغزلان الصغيرة تحدث ضجيجاً	١٤ أغسطس ٩٩	مكة المكرمة
	٧٣	موسم القتل الجميل	١٤ أغسطس ٩٩	مكة المكرمة
	٧٤	رسالة إلى معالي الوزير	١٨ أغسطس ٩٩	مكة المكرمة
	٧٥	أحزان رمسيس الثاني	٢٣ أغسطس ٩٩	مكة المكرمة
	٧٦	ريم الفلا.. وإلا فلا	٣١ أغسطس ٩٩	مكة المكرمة
	٧٧	أميرة فى القلب	٤ سبتمبر ٩٩	مكة المكرمة
	٧٨	الاتجاه المعاكس	١٤ سبتمبر ٩٩	مكة المكرمة
	٧٩	الرقص فوق الرمال	٢٤ سبتمبر ٩٩	مكة المكرمة
	٨٠	العجوز والقطة	٩ سبتمبر ٩٩	مكة المكرمة
	٨١	حكاية إدريس المصرى	١٧ سبتمبر ٩٩	مكة المكرمة
	٨٢	جفت الأمطار	٢٤ أكتوبر ٩٩	مكة المكرمة

ملحق رقم (٤) القصص ونشرها فى الصحف والمجلات

المجموعة	عنوان أنسصة	تاريخ الكتابة ومكانها	تاريخ النشر فى الصحف والمجلات
عمار يا مصر (١٩٨٠)	فندق العالم الجديد	مارس ١٩٧٩	مجلة الكاتب القاهرة، ع٢٥-٢يناير١٩٨٠
	للقمر وجوه كثيرة	فبراير ١٩٧٩	-
	موقف في حياة امرأة	مايو ١٩٧٧	-
	إغراء اليأس	إبريل ١٩٧٧	-
	الجنازة	مارس ١٩٧٧	مجلة الكاتب، سبتمبر ١٩٧٧
	مرحباً أيها العالم المجهول	إبريل ١٩٧٧	جريدة الإتحاد، أبو ظبي، ٢٠ يوليو ١٩٧٨
	النيل يعزف أسطورة الميلاد	يناير ١٩٧٧	-
	الأميرة التى ليس لها اسم فى القاموس	فبراير ١٩٧٧	مجلة الكلمة، صنعاء، ع ٤٣، يونيو ١٩٧٧، مجلة الهلال، القاهرة، يونيو ١٩٨٠
	القطار يسير بسرعة نحو الشمال	نوفمبر ١٩٧٦	مجلة الكاتب، ع ١٩٠، يناير ١٩٧٧
	باب الخلق	فبراير ١٩٧٣	مجلة روز اليوسف، القاهرة، ع ٢٣٤٧، ٥ يونيو ١٩٧٣
	عمار يا مصر	أكتوبر ١٩٧٧ (العين)	-
الدموع لا تمسح الأحزان (١٩٨٢)	إسماعيل يأكل الخس	نوفمبر ١٩٨٠	مجلة القصة، ع ٢٧، يناير ١٩٨١ جريدة الجمهورية، ٢٥/ ٦/ ١٩٨١
	أم السعد تبيع البيض	يناير ١٩٨١ (أسوان)	جريدة الجمهورية ٢٤/ ١٢/ ١٩٨١
	الغريقة	فبراير ١٩٨١	مجلة صباح الخير،ع ١١،١٣٢٧/ ٦/ ١٩٨١ جريدة المساء، ٦/ ١٢/ ١٩٩٤. مجلة الرسالة، يناير ١٩٩٧
	الله محبة	فبراير ١٩٨١	-
	البالونة	مارس ١٩٨١	جريدة الشرق، الدوحة، ١٤/ ١١/ ٨٧ مجلة الدوحة، ع٧، ١٩٨١
	عندما يسقط المطر	فبراير ١٩٨١	جريدة مايو، ٥/ ١٢/ ١٩٩٤ مجلة الفيصل، ع٢٥٢، أكتوبر ١٩٩٧
	الغجر	مارس ١٩٨١	-

المجموعة	عنوان القصة	تاريخ الكتابة ومكانها	تاريخ النشر فى الصحف والمجلات
الدموع لا تمسح الأحزان (١٩٨٢)	المولد	أكتوبر ١٩٨٠	-
	امتداد الظل	فبراير ١٩٨١	جريدة العلم ١/ ٦/ ١٩٩٥
	الدموع لا تمسح الأحزان	٢٣ يوليو ١٩٨١	-
	الدودة	مايو ١٩٨١	ضمن كتاب: اللغة العربية للصف الأول الثانوى الزراعى والصناعى – القاهرة : وزارة التربية والتعليم، ٩٠/ ١٩٩١ "المساء" ١٥/ ١١/ ١٩٩٤. الفصيل، ع ٢٦٦، ديسمبر ١٩٩٨
	تغريبة ولد اسمه كرم	يونيو ١٩٨١	"الثقافة"، ع١٠٢، مارس ١٩٨٢
	المجنون	يونيو ١٩٨١	"المساء"، ١٨/ ١٢/ ١٩٩٥. كما نشرت ضمن : Egptian Tales and Short Stories Cairo A.u.p. 1987
	إنهم يأكلون البطيخ	يوليو ١٩٨١	-
	المسحراتى	إبريل ١٩٨١	"الهلال" يوليو ١٩٨١ "الأهرام"، ٤/ ٧/ ١٩٨٤
حكاية الليل والطريق (١٩٨٦)	حكاية شرخ فى الجدار	مارس ١٩٨٣	"الدوحة"، ع ٩٦، ديسمبر ١٩٨٣ "الشرق"، ١٤ إبريل ١٩٨٨ "المساء"، ٢٠/ ٣/ ١٩٩٠ ضمن كتاب : مهارات اللغة العربية فى المستوى الجامعى. العين : جامعة الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٨م.
	مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى	سبتمبر ١٩٨٣	"إبداع"، ٦/ ٢، يونيو ١٩٨٤ "المساء"، ١١/ ٩/ ١٩٩١
	أنت شنو ؟	١٦ يناير ١٩٨٥ (الخرطوم)	"إبداع"، ع/ ٣، سبتمبر ١٩٨٥
	حكاية الليل والطريق	٢٨ إبريل ١٩٨٥	"القاهرة"، ١/ ١٠/ ١٩٨٥ "الخليج اليوم" (قطر) ١٥/ ٢/ ١٩٨٧
	الرقص فوق بحار الدم	١٩ سبتمبر ١٩٨٢	"الدوحة"، ع ٨٥، يناير ١٩٨٣ "الشرق" (قطر)، ٢٠ سبتمبر ١٩٨٨

المجموعة	عنوان القصة	تاريخ الكتابة ومكانها	تاريخ النشر فى الصحف والمجلات
حكاية الليل والطريق (١٩٨٢)	القلق فى عيون تبحث عن الأمان	إبريل ١٩٨٣	الأهرام، ١٨/ ٤/ ١٩٨٤ الرياض ٧/ ٥/ ١٩٨٤ الفيصل، ٩٧، إبريل ١٩٨٥
	حكاية معروف الخفير والراعى الفقير	٥ يونيو ١٩٨٥	الشرق، ٢٤/ ١١/ ١٩٨٨ المساء، ٢٣/ ١/ ١٩٩١
	كن عاقلاً يا حبيبى (*)	ديسمبر ١٩٨١ (القاهرة)	الثقافة، أغسطس ١٩٨٢ الراية، ٩ ديسمبر ١٩٨٥ العروبة (قطر) مايو، ١٩٨٩ أخبار الأسبوع، ع ١٥٤، ١٧/ ٤/ ١٩٨٩
	الفطيرة والسكين (*)		الأزمنة (نيوقوسيا) ،يناير / فبراير ١٩٨٩. المساء، ٦/ ٣/ ١٩٩١.
دائرة اللهب (١٩٩٠)	دائرة اللهب	يناير ١٩٨٦ (الدوحة)	الأزمنة مج٢، ع٧، (نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٧) ضمن كتاب : نظرات فى الأدب واللغة – طنطا؛ جامعة طنطا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٩٨
	الأطلال	أكتوبر ١٩٨٦ (الدوحة)	أخبار الأسبوع، ٣٠/ ٤/ ١٩٨٨
	تداعيات	يناير ١٩٨٧ (الدوحة)	الراية ١٤/ ١١/ ١٩٨٧ المساء ٧/ ١٠/ ١٩٩٠
	موقف فى حياة صعلوك	فبراير ١٩٨٧ (الدوحة	الشرق ١٤/ ١/ ١٩٨٨ ضمن كتاب : القصة القصيرة : دراسة ومختارات / الطاهر أحمد مكى – القاهرة : دار المعارف، ١٩٩٢
	الموت والصدى	أغسطس ٨٧ (ميلانو)	أخبار الأسبوع، ع٨٣، ٥/ ١٢/ ١٩٨٧ الشرق (قطر)، ٣/ ٥/ ١٩٨٨. القاهرة، ١٥/ ٢/ ١٩٨٩
	المواجهة	نوفمبر ١٩٨٦ (الدوحة)	الجامعة (جامعة قطر)، ع١٢، يونيو ١٩٨٧ جريدة سيناء، ١/ ٣/ ١٩٩٠

(*) إضافة إلى الطبعة الثانية.

المجموعة	عنوان القصة	تاريخ الكتابة ومكانها	تاريخ النشر فى الصحف والمجلات
دائرة اللهب (١٩٩٠)	بقايا امرأة	٣ أكتوبر ١٩٨٧ (الدوحة)	"جريدة مايو" ٢/١٢/١٩٩١، ٩/١٢/١٩٩١ "أخبار الأسبوع" - ع ١٤٧، ٢٥/٢/١٩٨٩
	ليلة الفأر	٥ يونيو ١٩٨٦ (الدوحة)	"أخبار الأسبوع" فبراير ١٩٨٨ "إبداع" مارس ١٩٨٩
	الضرب تحت الحزام	٢٨ نوفمبر ١٩٨٦ (الدوحة)	"الراية"، ١٠/١/١٩٨٧ "النهضة" (الكويت) مايو ١٩٨٩
	أوراق العشب	إبريل ١٩٨٨ (الدوحة)	"أخبار الأسبوع"، أغسطس ١٩٨٨ "المتدى" (دبى)، ع ٨٩، ديسمبر ٨٩
العشق والعطش (١٩٩٣)	أبوح يا أبوح	٢١ فبراير ١٩٩٢ (الرياض)	"مايو"، ١١/٥/١٩٩٢ "الهلال"، أغسطس ١٩٩٣
	الولد والبلد	٢٣ يوليو ١٩٩١	"أدب ونقد" (القاهرة)، ع٨٠، إبريل ١٩٩٢ "مايو"، ٢٦/٤/١٩٩٣، ٣/٥/١٩٩٣ "المساء" ٢٩/١٢/١٩٩٢
	سداح مداح	٣ مارس ١٩٩١	"إبداع"، يونيو ١٩٩٢
	الرجال والبرتقال	٥ مايو ١٩٩٢	"مايو"، ٢٥/١/١٩٩٣
	القمر والقدر	١ يناير ١٩٩٢	"الجمهورية"، ٢٥/٦/١٩٩٢ "المتدى" ع ١٢٠، يوليو ١٩٩٣ "حواء"، ١٣/١١/١٩٩٣
	الغشيم والحريم	١ أكتوبر ١٩٩١ (الخرطوم)	-
	العشق والعطش	٢٢ فبراير ١٩٩١	"المساء"، ١٠/٧/١٩٩١
	العفريت والكبريت	٢٥ يناير ١٩٩١	"مايو"، ٢/٩/١٩٩٢ "الأسبوع الأدبى"، سوريا، ٢١/٤/١٩٩٤
	حادى بادى	١٩ أغسطس ١٩٩٢	"المساء"، ٩/٣/١٩٩٣ "الأسبوع الأدبى"، سوريا، ٢٩/٩/١٩٩٤
	ألف.. باء	٥ أكتوبر ١٩٩٢	"الهلال"، ديسمبر ١٩٩٣ "الأهرام"، ١/٤/١٩٩٤
	أنين الحزين	٢٨ فبراير ١٩٩٥	-
	كوما	٢٠ يناير ١٩٩٥	"الأهرام"، ٢٢/١٢/١٩٩٥

المجموعة	عنوان القصة	تاريخ الكتابة ومكانها	تاريخ النشر فى الصحف والمجلات
العشق والعطش (١٩٩٦)	رؤيا	٦ مارس ١٩٩٥	"حواء" ١/٧/١٩٩٥
	الكفن	١٢ مارس ١٩٩٤ (باليرمو – إيطاليا)	"الأسبوع الأدبى" ٢٠/٤/١٩٩٥ "الهلال" يوليو ١٩٩٥ "القصة" يناير ١٩٩٧ "أصوات معاصرة" ع ٦٨، إبريل ٢٠٠١
	كلاب حارتنا	١ نوفمبر ١٩٩٤	"المساء" ١٦/٥/١٩٩٥
	تألم .. ولكن	٢٨ أغسطس ١٩٩٤	"الأهرام المسائى" ١٥/٢/١٩٩٦
	شق الثعبان	٢١ ديسمبر ١٩٩٤	-
	تفاحة آدم	٢٣ فبراير ١٩٩٥	-
	موقف فى حياة فتاة متفائلة	٢ مارس ١٩٩٥	"حواء" ٢٤/٢/١٩٩٦
	من يسقى الأفاعى سما ؟	٢٢ إبرايل ١٩٩٥ (الإسكندرية)	-
	شالوم	٢٠ مايو ١٩٩٥ (الدوحة)	-
	دعوة للحب	٧ يونيو ١٩٩٥	"القصة" ع ٨٣، يناير ١٩٩٦
	حالة الما بين	١ أغسطس ١٩٩٤	"حواء" ١٨/١١/١٩٩٥
	فى مقام العشق	١٧ أغسطس ١٩٩٤	"حواء" ١٧/٦/١٩٩٥
	صرخة فى غرفة زرقاء	١٢ أكتوبر ١٩٩٤	-
رسالة إلى معالى الوزير (١٩٩٩)	أحزان رمسيس الثانى	٢٣ أغسطس ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	-
	حكاية أدريس المصرى	١٧ سبتمبر ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	-
	أميرة فى القلب	١٤ سبتمبر ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	"المنتدى" دبى، ع ٢٠٦، سبتمبر ٢٠٠٠
	الاتجاه المعاكس	٢٤ سبتمبر ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	-
	طبق فول	٢ أغسطس ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	-
	الغزلان الصغيرة تحدث ضجيجا	١٤ اغسطس ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	-

المجموعة	عنوان القصة	تاريخ الكتابة ومكانها	تاريخ النشر فى الصحف والمجلات
رسالة إلى معالي الوزير (١٩٩٩)	العجوز والقطة	٩ سبتمبر ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	
	موسم القتل الجميل	١٤ أغسطس ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	
	ريم الفلا وإلا فلا	٣١ أغسطس ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	الفصيل، ع٣٠٢، أكتوبر ٢٠٠١
	الرقص فوق الرمال	٤ سبتمبر ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	أخبار اليوم، ٢٥/٨/٢٠٠١
	جفت الأمطار	٢٤ أكتوبر ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	-
	رسالة إلى معالى الوزير	١٨ أغسطس ١٩٩٩ (مكة المكرمة)	-

ملحق (٥) كتابات عن قصص طه وادى

عام :

- **طه وادى :**

الظواهر الفنية فى القصة المعاصرة من خلال تجربتى الذاتية – مجلة الفيصل – ع ٢١٩ (فبراير ١٩٩٥). كما نشرت ضمن كتابه : فى البدء تكون الأحلام – القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

- **عبد الرحيم الكردى :**

البنية السردية للقصة القصيرة – القاهرة، دار النشر للجامعات، ١٩٩٦م.

- **عبد الرحيم الكردى :**

فن القصة القصيرة عند طه وادى.

مؤتمر أدباء الدقهلية – المنصورة، أكتوبر ٢٠٠٠م.

- حسين على محمد :

الغربة عن الوطن فى قصص طه وادى القصيرة – مجلة: أصوات معاصرة – ع ٢٢، ٢٨٨ (يناير ٢٠٠٢) – ص ٧٩ – ٩٤.

رسائل جامعية :

- **محمود السعيد الشحات** : البنية السردية للقصة القصيرة عند طه وادى، ماجستير، آداب الزقازيق، ٢٠٠٦م، إشراف أ.د. مدحت الجيار.

مجموعة (عمار يا مصر) :

- سمير عبد الحميد إبراهيم :

عمار يا مصر : **رؤية معاصرة بأسلوب معاصر**، أخبار اليوم، (٢٧ يونيو ١٩٨١).

- **فاطمة يوسف العلى :**

عمار يا مصر ، صحيفة القبس (الكويت)، (١٨ يوليو ١٩٨١).

- عبد الفتاح عثمان :

عمار يا مصر : مجلة القصة، ع٣٠، القاهرة (أكتوبر ١٩٨١).

مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) :

- فتحى سلامة :

الدموع لا تمسح الأحزان وقضية اللغة، الأهرام، (١٢ ديسمبر ١٩٨٢)

- حسن شاه :

أحزان الفلاح المصرى فى مجموعة قصصية، الأخبار (٢ فبراير ١٩٨٣).

- بركسام رمضان :

الدموع لا تمسح الأحزان والرؤية الواقعية للقرية المصرية، مجلة إبداع، (إبريل ١٩٨٣).

- إسماعيل النقيب :

مجموعة قصصية - جريدة الأخبار، ١٨/ ٩/ ١٩٨٣م.

- د. محمد عبد الحكم :

قراءة نقدية فى الدموع لا تمسح الأحزان، مجلة القصة، العدد (٤٥)، يوليو ١٩٨٥م.

- صلاح رزق :

النظم القصصى فى الدموع لا تمسح الأحزان، مجلة عالم الكتاب، ع٢٣ (يوليو ١٩٨٩).

- بشير عباس بشير :

عالم طه وادى القصصى ودلالاته فى مجموعة الدموع لا تمسح الأحزان.

فى : شوقى ضيف : سيرة وتحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢م.

- **محمد صالح الشنطى :**

البناء والدلالة فى الدموع لا تمسح الأحزان، مجلة القاهرة، ع ١١٥، (أغسطس ١٩٩١)

كما نشرت فى كتاب (**فن النقد الأدبى الحديث**)، ط الرياض، ١٩٩٨م.

مجموعة (حكاية الليل والطريق):

- **مراد عبد الرحمن مبروك :**

حكاية الليل والطريق، فى : **الظواهر الفنية فى القصة القصيرة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

- **رجب حسن :**

حكاية الليل والطريق، فى : كتاب تأملات نقدية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م.

- **يوسف نوفل :**

الموضوع والبناء فى حكاية الليل والطريق، في كتاب: فن القصة العربية، القاهرة، هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٢م.

مجموعة (دائرة اللهب) :

- **ماهر حسن فهمى :**

قراءة نقدية فى (دائرة اللهب)، مجلة عالم الكتاب، إبريل ١٩٩٠م.

- **حامد عبد اللطيف :**

دائرة اللهب، فى : دراسات فى القصة القصيرة، طنطا، مطبعة الشاعر، ٢٠٠٠م.

مجموعة (العشق والعطش) :

- **محمد نجيب التلاوى :**

الضفيرة السردية فى مجموعة العشق والعطش، مجلة كتابات معاصرة، (بيروت)، ع٢٧، (إبريل ١٩٩٦).

▪ عفاف جميل خوقير :

Realism and The Elements of Narration Revisited : a critical Study of Taha Wady's Collection of short stories : Desire and Thirst, Bulletin of the Faculty of Arts, vol. 60, No 3 (July 2000), 145 – 168.

مجموعة (صرخة فى غرفة زرقاء) :

▪ أحمد موسى الخطيب :

الحساسية الجديدة فى القصة القصيرة مجموعة صرخة فى غرفة زرقاء لطه وادى، أنموذجاً، فى مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج ٥٨، ع١، (يناير ١٩٩٨) ص ٤٣ – ٦٩.

مجموعة (رسالة إلى معالى الوزير) :

▪ سمير عبد الحميد إبراهيم :

بين عمار يا مصر ورسالة إلى معالى الوزير، الأهرام، (١٤ يوليو ٢٠٠٠)

▪ مصطفى القاضى :

طه وادى ورسالته إلى معالى الوزير، الجمهورية، (١٥ فبراير ٢٠٠١).

▪ أميمة عبد الرحمن محمد :

رؤية العالم وتجديد اللغة فى القصة القصيرة المعاصرة، رسالة إلى معالى الوزير نموذجاً، فى : مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد ٢٩، (أغسطس ٢٠٠١)[*].

❊ ❊ ❊

أ.د. محمد فتحي عبد الهادى

---

[*] نشرت هذه الدراسة في مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة – المجلد (٦٢) – العدد (٢) إبريل ٢٠٠٢م.

فن القصة القصيرة عند طه وادى

أ.د. عبد الرحيم محمد الكردى
أستاذ الأدب العربي الحديث
عميد كلية التربية بالإسماعيلية

المتتبــع لقصص طــه وادى القصــيرة يلاحظ أنها مكتوبة خلال العشرين سنة الأخيرة ١٩٨٠ – ٢٠٠٠، أى أنه لم يكتب أو لم ينشر قصصه القصيرة إلا بعد أن دخل فى العقد الخامس، وهذه ظاهرة قد لا نجدها إلا عند بعض الأدباء الأكاديمين، وهى ظاهرة لها حسناتها كما أن لها بعض عيوبها. فمن حسناتها أن الأديب العالم الذى بدأ يكتب كتابات إبداعية بعد مرحلة النضج والدراسة الأكاديمية يكتب عن وعى كامل بخطوات إبداعه، فلا تجريب ولا عبث ولا زيغ فى مجاهل الخبرة الشخصية، ومن عيوبها أن المعرفة الأكاديمية النقدية قد تكبل خطوات الإبداع، وتعدُّ عليه خطواته، وتحاسبه على كل جملة، مما يجعل النص أقرب إلى التطبيق منه إلى الإبداع الحر، وأدخل فى حكمة الشيوخ منه إلى مرح الشباب وتلقائيته(*).

لكن القارئ لقصص طه وادى القصيرة لا يحس بهذا الإحساس، بل يجد فى قصصه روح الشباب ومرحه وسخريته، وعبثه فى بعض الأحيان، حتى ليخيل إليه أن بعض هذه القصص يعود إلى فترة باكرة من حياة طه وادى بتأليفها، وإنْ كانت متأخرة فى نشرها. ويجد فيها أيضاً الرؤية الخبيرة الناقدة لأحوال المجتمع، الساخرة من الأوضاع المقلوبة الناقمة على الظلم، المتألمة لأوجاع الفقراء والمقهورين، والمتعاطفة مع الروح الإنسانية، المصورة لحال الضعفاء فى القرى والمدن.

ولعل أول جانب يلفت الإنتباه فى قصص طه وادى القصيرة هو العالم

(*) قدم البحث في مؤتمر أدباء الدقهلية بالمنصورة - في ١٠ أكتوبر سنة ٢٠٠٠م.

الذى يتخذه مادة لقصصه، والزاوية التى يستخدمها المؤلف فى صياغة هذا العالم، وأقصد بالعالم هنا المكان والزمان والناس والأشياء، والعادات والتقاليد، فقد استخدم طه وادى أماكن مثل القاهرة وجنوب لبنان وهونج كونج والسودان، ولكن المكان الذى أبدع فى الكشف عنه، بل المكان الذى سبر أغواره هو قرية كفْر بدواى، مسقط رأسه ومرتع صباه، فأكثر قصص طه وادى تتخذ من الريف مجالاً لها، والريف عند طه وادى هو قرية بدواى. القديمة: الكوبرى الذى يعد شبه ناد، الترعة التى تفصل بين القرية وطريق السفر إلى المدينة أو الذهاب إلى الحقول، مقهى على الزملوطى الذى يبيع كل ما خلق الله من مكيفات، والموردة التى مازالت نساء القرية وفتياتها يترددن عليها.. لغسل الملابس وأدوات الطعام[1]، الطريق الموصل إلى مقبرة القرية،والبيوت المغطاة بالقش، والمسجد، وماكينة الطحين والمدرسة الإلزامية. وقرية بدواى الحديثة التى صار فيها مقرّ الحزب الوطنى ونقطة البوليس، وجمعية زراعية وتسويق تعاونى[2]. وبيوت المسافرين إلى أرض البترول، أغنياء القرية الجدد الذين اتخذوا الجانب البحرى من القرية مجالاً لبيوتهم الأسمنتية.

كما صور طه وادي بدواي فإنه رسم صورة لأهلها : صوَّرهم من الداخل ومن الخارج، صورهم وهم حزانى يكاد الحزن يقطع أكبادهم، فى قصة الجنازة[3]، وقصة الولد والبلد: صوّر طمعهم، فى صورة عباس المرابى فى قصة إغراء اليأس، وحسين أبو العزم فى قصة سداح مداح، وفرحتهم وتعاستهم فى فرح حمدى وفادية فى قصة أبوح يا أبوح[4]، وصور فقرهم وتعاستهم فى قصة الرجال والبرتقال، ورسم صوراً حية نابضة لمعظم شخصيات القرية : العمدة وشيخ البلد والخفراء وناظر المدرسة، وعلى أبو عوضين المزيّن، وعيسوى صاحب الحمار، وعبد المعطى اللحّاد، وعلى أبو حمودة الحرامى. كما صور حال النساء بعد رحيل أزواجهن إلى أرض البترول، وحال الرجال أثناء الغربة عن الوطن، وأحوال البنات وهن يتعلمن فى المدينة فى مدن الطالبات، والشباب وهم يتسكعون فى

طرقات القرية، صور كل هؤلاء وهم يمارسون معركة الحياة، وما ينشأ عن هذه المعركة من ظلم وما يكتنفها من تدمير لإنسانية الإنسان، صور عاداتهم وتقاليدهم عندما يفرحون وعندما يحزنون، ونقل أقوالهم وأفكارهم وأحلامهم وكوابيسهم أثناء النوم، أسمعنا أغنياتهم الرقيقة عندما يتسرب إلى قلوبهم شعاع من الفرح، وتعديداتهم ونواحهم عندما يطرق الموت أبوابهم، ومواويلهم عندما يشعرون بقسوة الأيام.

أما المكان الثانى الذى حظى بعناية طه وادى فى قصصه – بعد قرية بدواى – فهو القاهرة، مسكن الكاتب ومقر إقامته وعمله، ومن المُلاحظ أن القصص التى تتخذ منها القاهرة مجالاً مكانياً لا يصور فيها المكان بوصفه غاية أو هدفاً كما هو الحال مع القرية، بل لا يعتنى الكاتب بتحليل جزئيات المكان، فالأحداث قد تدور فى شقة واحدة كما فى قصة عمار يا مصر، أو قصة دائرة اللهب أو فى سيارة كما فى قصة موقف فى حياة امرأة، من ثم فإن – القصص التى تتخذ من القاهرة مجالاً مكانياً تعنى بتصوير الشخصيات فى المقام الأول.

ومن المُلاحظ أن جميع الشخصيات التى عُنى بها طه وادى فى قصصه القصيرة أكثرها مُدمن سياسة – كما يقول[٥] – وهى شخصيات مأزومة فقيرة مغلوبة على أمرها، بائسة مليئة بالعقد والكبت، سواء أكانت شخصيات تعيش فى القرية أم فى القاهرة أم فى دمياط أم فى هونج كونج. وإذا جاءت هناك شخصية من غير هذا الطراز فهى شخصية ثانوية جاء بها لتوضيح صورة الشخصيات الفقيرة البائسة.

والزاوية التى يصور الكاتب، خلالها هذا العالم المأزوم زاوية تقف إلى جوار هذه الشخصيات الفقيرة البائسة، وتتعاطف معها، وتنظر إلى الحياة والمجتمع بعيونها، لذلك بدا العالم فى قصص طه وادى القصيرة مليئاً بالظلم والجهل والقسوة. عالم ضبابى يأكل فيه الكبير الصغير، ويبطش فيه القوى بالضعيف. ويسرق فيه الغنى قوتَ الفقير، عالم يتغير من سيئ إلى أسوأ، الناس فيه يندفعون

إلى المستقبل المجهول (إلى دائرة اللهب). عالم تبدو الثقافة فيه كأنها تؤدى إلى أزمة، والجهل أيضًا يؤدي إلى أزمة: أزمة المثقف تكمن فى معرفته بالحقيقة المؤلمة الموحشة فى عصر الإنفتاح، وأزمة الجاهل تجعله كما يقول: يخرِّبُ العمار ويُعْمر الخرابَ، فينطوى المثقف على نفسه بين القلق والجنون كما فى قصة دائرة اللهب، وينطلق الجاهل إلى أرض البترول تاركاً أرضه للبوار، ثم يعود إما ميتاً فى صندوق، أو حاملاً بعض الأقمشة الملونة وبعض الأمراض المستعصية، أو مشاركاً فى تدمير العادات والتقاليد ومساعداً على التفكك الأسرى.

لكن رؤية طه وادى ليست رؤية ثورية تدعو إلى التمرد على الأوضاع أو تحطيمها بالقوة، بل هى رؤية إنسانية تعاطفية، تدفع إلى التعاطف مع كل هذه الشخصيات والرحمة لها ومشاركتها فى آلامها وأزماتها، وأحياناً تربوية تدعو بطريق خفى إلى تجنب مزالقها، وتكشف عن مخاطر الوقوع فى أسرها.

* * *

أما الجانب الثانى الذى نود الحديث عنه فهو منهج طه وادى وأسلوبه وتقنياته الفنية التى استخدمها فى صياغة هذا العالم. وهو جانب يحتاج إلى تتبع تاريخى لحركة التطور الأدبى لفن القصة القصيرة عنده، وهو جانب يبدو التطور فيه أكثر وضوحاً من الجانب السابق، فعلى الرغم من أن موضوعات المجموعات القصصية اتخذت شكل الموجات المتتابعة فى تصويرها لعالم القرية والمدينة وتصوير الأفراح والأحزان والرجال والنساء، وعلى الرغم من أن بعضها ركز على أزمة القرية، كما فى الدموع لا تمسح الأحزان والعشق والعطش، وبعضها ركز على أزمة المدينة كما فى دائرة اللهب، فإن الأزمة فى كثير من المجموعات تبدو متشابهة، وإن هذا النوع أو التناوب بين الاهتمام بالقرية ثم المدينة ثم القرية ثم المدينة لم يكن وليد التاريخ، إذ انصب اهتمام طه وادى فى كل قصصه على تصوير العالم الذى احتوته قصصه وكأنه مهدد بالموت، الموت الحقيقى لبعض الشخصيات أو الموت المعنوى المتمثل فى القهر والفشل والحرمان، أو الموت

الرمزى الذى يتخذ شكل الاغتراب أو موت الأرض أو تهدم الديار أو العادات والأخلاق.

والمجالات التى سوف نتناولها فى هذا الجانب الفنى هى :

الأسلوب والتكنيك والرمز والبناء :

* * *

أولاً : الأسلوب :

١ - أسلوب طه وادى متأثر بثقافته تأثراً شديداً: فهو ينثر الكثير من الأبيات الشعرية والآيات القرآنية والحكم والأمثال، أو يتأثر بها مثل قوله: ألا ليت الشباب يعود يوماً، هذه الجامعة كُنَّا طائفيها صباحاً ومساءً فكيف أصبحنا اليوم غرباء. وما تعلم نفس ماذا يخفى لها القدر. ترى الناس سكارى وما هم بسكارى لكن عذاب الفراق شديد. وألبس فساتين من سندس وإستبرق، سأداوى نفسى بالتى كانت هى الداء، اقتربت الساعة وانشق الجدار، وهنا أرائك مصفوفة وزرابى مبثوثة فى صدر البهو، وفصل بينهم بسور له باب من خارجه المودعون ومن داخله المسافرون ليلاً، ولكلِ مسافر همٌّ يلهيه. هذه الاقتباسات وغيرها يستخدمها طه وادى باعتبارها قوالب تعبيرية جاهزة فى مجموعة (عمار يا مصر) ولا يوظفها التوظيف الذى يخرجها عن هذا المستوى، إذ يجعلها حيناً على لسان الراوى، وحيناً آخر يجعلها على ألسنة شخصيات، لا يتوقع أن يكون لهم ثقافة دينية أو عربية أو أى ثقافة. فوحيدة الفتاة القروية الساذجة فى قصة إغراء اليأس تقول أو يقول المؤلف نيابة عنها: آكل طعاماً لا يعْرفه إنسان، وألبس فساتين من سندس وإستبرق. والفتى الريفى الفرعونى يقول طه وادى على لسانه الباطن فى قصة النيل يعزف أسطورة الميلاد: أسرب القطا هل من يُعير جناحه علّى أطير. أو يقول مصوراً إقبال الفتاة الفرعونية: نْاداها بنظراته فأتته شيقة حواها شيق. خلع عليها حياته وحياءهْ.

ولكن المؤلف يخفف من استخدام هذه القوالب التعبيرية فى مجموعاته اللاحقة، والقليل الذى يورده فيها يوظفه لخدمة تصوير الشخصيات، أو لإضفاء الجو الدينى على الموقف المصور، ففى قصته الولد والبلد يضفى استخدام الكاتب جواً دينياً لعبارات مثل: "أمسى فؤاد الأم فارغاً وإن كادت تبدى بعض ما أحست". ومثل قوله: "الناس سكارى وما هم بسكارى"، كما يضفى استخدام مثل هذه العبارات جواً جنائزياً على حادثة الموت المفجعة فى القرية. وكذلك تقديم الكاتب لقصة "دائرة اللهب" بوصف البطل الفيلسوف المأزوم بقوله: "أحس أنه فى منزلة بين المنزلين". هذه العبارة وأمثالها تضفى جواً تأملياً فكرياً على هذه القصة التى موضوعها الفكر، كما أن النقول المكتوبة بالإنجليزية تضفى جواً يُهيئ لرسم شخصية مدرس لغة إنجليزية. ومثل الاقتباسات الدينية فى قصة مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى، إذ تعبر عن التدين الذى طرأ عليه.

٢- من جانب آخر فإن لغة السرد والحوار الداخلى والخارجى قد تطورت فى قصص طه وادى القصيرة، فهى فى مجموعه عمار يا مصر ذات جمل تقريرية طويلة، بينما تتدرج إلى القصر والشاعرية حتى نجدها فى العشق والعطش مثلاً أو فى رسالة إلى معالى الوزير قصيرة مقطعة شفافة إيحائية مركزة، تلاحظ ذلك إذا ما وازنت بين أية فقرة من عمار يا مصر بفقرة أخرى من مجموعاته الأخيرة. مثال ذلك قوله ص ٦٤ من المجموعة الأولى، "تهاوى رماد كثيف من السيجارة على ملاءة السرير البيضاء، فضايقه المنظر رغم عدم حرصه على النظافة، بدا متوتر الحركة مهتز الأعصاب، محمر الوجه، جاحظ العينين - تقلصت أمعاؤه بما شربت من خمر، وضاقت رئتاه بما حوت من دخان مخدر". وقوله ص ٥٩ من مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء": تعرف قدماه الطريق خلف المكتب، وضع جسده المرهق فوق كرسى خشبى، وربطه بقطعة من خيط الدوبارة، صارت بينه وبين الكرسى ألفة ومودة، من الصعب أن يُفرط فيه، أو يجعل غيره ينال شرف الجلوس عليه، هو والكرسى يعيشان حالة "محلك سر". أخذ يرتب الملفات، حتى لا تتبعثر

الأوراق، أو تضيع. أوراق شئون العاملين لها أهمية خاصة. هذا.. عصر الأوراق.. الأوراق.

إن الموازنة بين الفقرتين السابقتين توضح قصر الجمل فى الفقرة الثانية وإيحاءها فربط الكرسى بخيط من الدوبارة، وارتباط مصيره بالكرسى وغير ذلك أشياء ذات مغزى فى تحديد الهوية الذاتية للشخصية المصورة، لكن جمل الفقرة الأولى مجرد أوصاف، لا تحدد هوية الشخصية الموصوفة، فعدم الحرص على النظافة، وتوتر الأعصاب، واحمرار الوجه، وجحوظ العينين، كلها أوصاف تصيب أى إنسان عند الغضب، بخلاف العلاقة الخاصة التى نشأت بين الكرسى والموظف فى قسم شئون العاملين فى المجموعة الثانية.

يبدو ذلك أيضاً بوضوح إذا قارنا بين هاتين الفقرتين اللتين تصوران موقفاً متشابها. وهو موقف حزن على ميت، وتصوير النساء الباكيات فى موكب الجنازة. يقول ص ٧٤ من (عمار يا مصر): "نساء القرية وقد لبسن سوادا فى سواد، وتعممن بالطرح، وأخذن يلطمن الخدود.. يمشين حافيات.. يسرن فى حركة موقعة رتيبة، الندابة لا يكاد يفرغ محفوظها، والنسوة يرددن وراءها دون ارتباك. كأنما قد أخذن جميعاً دورة تدريبية راقيـة فى نظم التعديد والندب". لكنه يقول ص ٤٤ من مجموعة صرخة فى غرفة زرقاء: "جلست على ركبتيها جلسة الخاشع فى صلاة، على الإسفلت، رفعت الجسد المسجى إلى صدرها، مثل ثكلى تحتضن قبر الأحلام، لم تكن تصغى إلى تحذيرات الواقفين، مزقت كم البلوزة، وأخذت تحاول إيقاف النزيف". كان تطور هذا الأسلوب من التقرير إلى التصوير، ومن التعبير عن المعانى العامة إلى تصوير الملامح النفسية والتأملية الخاصة أثره فى تطور بناء القصة نفسه، إذا كانت المرحلة الأولى مصحوبة بالتفاصيل الوقائعية والحكايات الجانبية والقوالب الجاهزة، ثم تدرج الأمر إلى التخلص من ذلك إلى الاستبطان النفسى والتأمل والحوار الداخلى الإيحائى ورسم الشخصية من خلال وعيها الباطن.

أما السمة الثالثة فى أسلوب طه وادى فى قصصه القصيرة فهى روح الفكاهة وخفة الظل، فليس فى أسلوبه تلك القتامة وهذا التجهم الذى نجده فى أساليب شيوخ العلماء، **فهو يصور المواقف بطريقة ساخرة مهما بلغت درجة تأزمها**، وقد يستعين على ذلك بكلمة عامية أو صورة أو مفارقة تخفف من حدة الموقف، مثال ذلك استخدامه لكلمة "المبهدلة" فى وصف إحدى الشخصيات، فى قصة "الجنازة" ص ٧٠ فى مجموعة "عمار يا مصر": بدا بشعره الأشعث ووجهه المترب وملابسه المبهدلة وعلامات الحزن والإعياء المسيطر عليه. بدا فى هذا كله كأنما جاء خصيصاً من أجل هذه المناسبة. بل إنه يبدو – حقيقة – لمن يقارن بينه وبين السائرين حزناً أنه الوحيد صاحب المأتم والمبتلى بالفجيعة". وإذا عرفنا أن هذه الشخصية التى وصفها الكاتب بكل هذه الصفات دخلت الجنازة صدفة، ولا تعرف من هو الميت **لأدركنا مدى عُمق المفارقة الكامنة في التصوير. وقد أحسن طه وادي في إدخال شيء من روح المفارقة والفكاهة في تصوير تلك الجنازة، لأنها بهذه الصورة تحولت إلى جنازة رمزية**، وليست لمجرد التعاطف مع حادثة من حوداث الموت. وإن كانت الرغبة فى السخرية والفكاهة قد دفعت الكاتب فى بعض الأحيان إلى المبالغة وتضخيم المواقف.

***

ثانياً : التكنيك :

قصص طه وادى القصيرة معرض متنوع من التقنيات القصصية، فلم يلتزم فيها الكاتب بتكنيك واحد، بل حاول تجريب معظم الأشكال: ففيها القصة الحكاية، والقصة الرحلة، والقصة الصورة، والقصة الوثيقة، والقصة الأسطورة، والقصة الحوارية المسرحية، والقصة النصية، واستخدام أساليب الحكى المعتمد على الراوى العليم، والراوى الشاهد، وأسلوب الأصوات المتعددة، وأسلوب تيار الوعى، واللاقصة، والقصة ذات الأطر المتداخلة، وجمع فى قصصه عدداً كبيراً من

الأمثال الشعبية والأغانى، والعديد من الأبيات الشعرية الفصيحة، والرسائل والأحلام، والرقى والتعاويذ، حتى أصبحت قصصه كما سبق القول معرضاً متنوعاً من التقنيات القصصية. ونحن فى هذا المقام سوف نكتفى بنماذج من هذه التقنيات القصصية، لكن تجدر الإشارة – قبل الحديث عن هذه النماذج – أن طه وادى قد يمزج بين أكثر من تكنيك فى قصة واحدة مثل مزجه بين تقنية "التوثيق" والحوار المسرحى فى قصة الأميرة التى ليس لها اسم فى القاموس فى مجموعة "عمار يا مصر"، إذ تقوم تقنية التوثيق فيها على ادعاء أن القصة عبارة عن وثيقة فى صورة بردية مكتوبة منذ زمن الفراعنة، وأن جهد المؤلف يقوم على تحقيق هذه الوثيقة، وشرحها وبيان التالف منها، وقد ينقدها نقداً شبيها بالنقد التاريخى. أما تقنية القصة الحوارية المسرحية فهى تعتمد على وصف مفصل لساحة المشهد الذى هو عبارة عن مكان واحد محدود فى قصر الفرعون يشبه خشبة المسرح. ثم ينطلق الحوار ووصف حركات الشخصيات من الخارج. ومثل مزجه بين تقنية الحكاية الشعبية وأسلوب تيار الوعى فى قصص "حكاية الليل والطريق" وفى غيرها.

ولعل أوضح التقنيات التى استخدمها طه وادى وأكثرها شيوعاً هى التقنيات الخاصة بالحكى، والتقنيات المتعلقة بتيار الوعى والحوار الداخلى، وليس معنى هذا أنه لم يكتب قصصاً تصويرية أو وصفية بل كتب الكثير، لكن هاتين الصفتين أوضح وأكثر شيوعاً فى قصصه القصيرة، قد يتكئ على الحكى وذكر التفاصيل، حتى تبدو القصة كأنها حكاية شعبية أو تقليد ساخر لشكل الحكاية الشعبية وتقمص لراويها وأبطالها، كما فى قصة "مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى" التى يبدأها بقوله: "يقول الراوى المفلوق فؤاده من فعل الأنذال ومن تغير الأحوال"، أو "حكاية معروف الخفير والراعى الفقير".

وقد يمزج الحكاية بالوصف والحوار وأحاديث النفس، مثل قصة دائرة اللهب، وقد يتكئ على الجانب النفسى فى الشخصيات ويستخدم أسلوب تيار الوعى، فتبدو القصة سيكولوجية خالصة مثل قصة "القلق فى عيون تبحث عن

الأمان" في مجموعة "حكاية الليل والطريق". فى النوع الأول الذى يعتمد على الحكاية يقوم الراوى بالقص، ولا يتيح الفرصة لأى شخصية أن تعبر عن رأيها أو رؤيتها إلا من خلاله، فيتضخم دور الراوى وتتضاءل الشخصيات، وطه وادى يستخدم نوعيْن من الأساليب فى هذا الإطار :

أولهما : أن يستخدم الكاتب الراوى الشعبى بوصفه قناعاً ساخراً، ينقل صورته وعباراته المألوفة ولغته، مثل قال الراوى، وقد حدثنى صالح بنفسه، "ودارت أيام وأيام". وهنا يا سادة يا كرام طلع الصباح. كما يستخدم صيغة الفعل الماضى السردى" بدأ، عاد، أخذ. ويُدخل فى القص ألفاظاً عامية وأشعاراً من الأشعار والمواويل التى يرويها الراوة أثناء أدائهم للقصص الشعبى، ومثل العبارات المقطعة المنغمة للنظر من خلال هذه الصورة الشعبية للحكاية، وتتخذ القصة نفسها شكل الحكاية. ولكن الكاتب يعالج عن طريق هذا الأسلوب قضايا معاصرة من خلال هذا الإطار التقليدى، وبالتقنيات نفسها التى يستخدمها القاص الشعبى، وبهذا فإن هذا النوع من القصص يعد امتداداً لحديث عيسى بن هشام والقصص المتأثرة بفن المقامات.

ثانيهما : يوظف الكاتب الحكاية الوعظية القديمة بوصفها إطاراً، ويستخدم بعض تقنياتها التقليدية، كما هو الشأن فى قصة "أم السعد تبيع البيض" فهى تحلم بأن تبيع البيض وتشترى كتاكيت وتبيع الدجاج، وتشترى بقرة وتصبح غنية، وأثناء فرحتها بالغنى تكسر البيض، ويضيع الحلم. فالحكاية رغم أنها قديمة تروى عن شيخ كسر جرة العسل التى حلم بها، مثلما حلمت أم السعد بالبيض، فإن طه وادى أخرجها بطريقة واقعية، وإنْ كان بناؤها وأسلوبها متأثراً بالقصة الوعظية، وكذلك بهدفها.

أما النوع الثانى : الذى يعتمد على تيار الوعى والأحاديث الباطنية، فيقوم على المنولوج الداخلى للشخصية الرئيسة التى غالباً ما يستخدم وعيها الباطن باعتباره إطاراً لأحداث القصة، وتختلط الأزمنة والأمكنة فى الوعى وتتراكم

جزئيات التجربة، لكن طه وادى لا يصل بالأسلوب المعبر عن هذا الباطن إلى درجة الضبابية والتقطيع والتكسير اللغوى، بل يصوغ الباطن فى صور حديث للنفس، وإن كانت لغته أكثر شفافية وتقطيعاً من لغة السرد المعتادة، مثل قوله فى قصة 'امتداد الظل' فى مجموعة الدموع لا تمسح الأحزان: 'الحقيقة الوحيدة فى حياتى هى هذه الشجرة. لم زرعتها ومضيت يا أبى؟ أين أنت الآن بل أين أنا؟ أنا بنت والبنت لازم تسمع كلام أمها، مات الأب ولا أجد لى أباً سواه'[٦].

* * *

ثالثاً : الرمز :

إذا قلنا إن جميع قصص طه وادى القصيرة تحمل فى داخلها رموزاً، فإننا لا نكون قد جانبنا الصواب، فالقصة القصيرة عنده ليست لوناً من التسلية، بل هى قصة جادة لها هدف، وتشارك فى النقد الإجتماعى والسياسى والأخلاقى، بالإضافة إلى غاياتها الجمالية. لكن الرمز فى قصصه يختلف من قصة إلى أخرى ويتطور من مرحلة إلى مرحلة. ففى المرحلة الأولى التى تمثلها مجموعة 'عمار يا مصر' نجد الرمز مباشراً ومحدداً والعلاقة بين الشكل الرامز والمعنى المرموز إليه علاقة واضحة، مثل علاقة التضاد، والمفارقة، وقلب المعنى. ففى القصة الأولى عمار يا مصر تشير كل الدلائل على أنه فى ظل الأوضاع التى رسمها فى القصة لم يعد هناك عمار، بل إن الناس يخّربون العامر ويعمرون الخراب. كما أن الكاتب يستخدم الأحاديث الجانبية فى إبراز المعنى الذى يريده، فتأتى الحقائق السياسية والاجتماعية المؤلمة والجارحة على ألسنة الشخصيات وكأنها أحاديث عابرة، وهذا نوع من القصص انتشر فى دول العالم الثالث بعد عصر الإستعمار.

بالإضافة إلى ذلك فإن الموضوعات التى اختارها طه وادى لقصص هذه المرحلة ذات طبيعة نقدية ذات مغزى رامز، مثل زواج المرابين من زوجات الشهداء، وهجرة العمالة المصرية إلى الخليج، وتأثير ذلك على المجتمع المصرى، وغير ذلك من الموضوعات التى تجعل كل فعل وكل فكر وكل حالة لها دلالة

سياسية واجتماعية. وقد استمر طه وادى فى استخدام هذا النوع من الرمز فى مجموعة "دائرة اللهب" كما فى قصته "الموت والصدى" التى ترمز إلى المشاكل الاجتماعية والسياسة والنفسية التى تنشأ من الاغتراب. كذلك الحال فى كثير من قصص "العشق والعطش" فى قصة "أبوح يا أبوح". لكن الرمز فى قصة الولد والبلد من المجموعة نفسها وكذلك مجموعة حكاية الليل والطريق وصرخة فى غرفة زرقاء أكثر تطورا، ففى القصة الأولى من المجموعة الأولى والتى بعنوان حكاية شرخ فى الجدار، نجد الرمز ليس محددا للدلالة على معنى واحد، أو دلالة واحدة، بل هو رمز مشع، متجدد الدلالات. فموضوع القصة انهيار جدار فى بيت عتيق، ومحاولات من كبير الأسرة عبدالله المنصورى لإصلاح الشرخ، لكن التصرف الأخرق منه يؤدى الى ضياع البيت كله وعدم إصلاح الشرخ. هذا الموضوع بالطريقة التى عُولج بها يمكن أن يكون رمزاً لانهيار كبير على المستوى السياسى أو صغير على المستوى الذاتى، أو رمزًا لأى انهيار يعالج بطريقة خرقاء. كذلك الحال فى قصته كوما فى المجموعة الثانية التى تصور عنتراً فى صورة زوج جبان، يسرق بيته وتجرّ زوجته أمام عينيه ولا يحرك ساكناً، بل لا توجد حرارة فى جسده أو روحه، والقصة بهذا الشكل ترمز لأى حالة من حالات الجبن والتفريط سواء على المستوى السياسى أم على المستوى الفردى.

هكذا نجد أن الرمز فى قصص طه وادى القصيرة يمر بمرحلتين متداخلتين : الأولى يأتى فيها الرمز واضحاً وصريحاً بحيث تشير العناصر الرامزة إلى المعانى المرموز لها إشارة محددة، وهذا النوع يستغرق أكثر القصص، والمرحلة الثانية يأتى الرمز فيها دائريا وغير محدد الدلالة، بل هو رمز مشع، ومتجدد الدلالة، وفى هذا وذاك تظهر الرموز مغلفة بالسخرية والفكاهة واللمز، كما هو الحال فى قصة معروف الخفير والراعى الفقير، التى تهكم فيها من مصادرة كتاب ألف ليلة وهمز ولمز دون أن يصرح.

رابعاً : البناء :

لم يكتف طه وادى فى قصصه بإستخدام نوع واحد من التكنيك أو الرمز، وبالمثل فإنه **قد وظّف أشكالاً متعددة من البناء الفنى لقصصه القصيرة**، بدءا من البناء الفنى المحكم الذى تميزت به القصص القصيرة التقليدية كما فى قصة "كوما"، حيث تحتوى القصة على تمهيد وذروة وحل، ويكون هذا الحل بمثابة انكشاف لمضمون القصة ونهاية بالبناء الممزق تمزيقاً مقصوداً، حيث يخرج الكاتب عن البناء التقليدى للقصص القصيرة، ويدخل فى إطار التمرد على البناء والشكل القصصى مثلما هو الحال فى قصته الأميرة التى ليس لها اسم فى القاموس التى يصرح الكاتب فى بدايتها بأنها ليست قصته. بل هى مجموعة من الوثائق والأشعار القديمة والحديثة ونقول من كتاب الموتى الفرعونى وأقوال بعض المشهورين، والقصة بأحداثها وموادها اللغوية تشبه القصاصات الممزقة الموضوعة فى كيس من غير نظام ولا ترتيب، وهى لا تحتوى على شخصيات واضحة المعالم، ولا على زمان أو مكان محدد تمام التحديد يجمع أشلاءها الممزقة، فهى من النوع المسمى "اللاقصة". وبيْن هذين البنائيْن السابقين أبنية أخرى كثيرة تتفاوت فيها درجة الإحكام ونوعه. فهناك القصة التى أفسحْت صدرها لأحاديث كثيرة فى النقد الإجتماعى والسياسى، هذه الأحاديث مرة تأتى على لسان الراوى ومرات أخرى على ألسنة الشخصيات، هذا النوع من القصص يبدو فيه عدم الإحكام فى البناء، حسب المفهوم التقليدى - لكن شكله أصبح الشكل السائد فى القصص السياسية، بل فى قصص كتاب العالم الثالث، حيث تقوم القصة بدورها الجاد فى الثورة على الأوضاع السلبية السائدة. **وفى هذه الحالة يصبح البناء الوحيد المحكم هو البناء العرضى الدلالى للقصة، وليس للبناء التركيبى الجمالى – وأكثر قصص طه وادى القصيرة تعتمد على هذا النوع**. وهناك القصة التى اتخذت من الرحلة إطاراً لها وبخاصة الرحلة إلى خارج الوطن، مثل هونج كونج فى قصة "فندق العالم

الجديد" أو مانيلا فى قصته "للقمر وجه كثيرة". وهى مزيج من الذكريات والغرائب، والأحداث والنقد. ويعتمد بناؤها على سلسلة من الأحداث المتوالية زمانياً، وغالباً ما تأتى نهايتها من خارج القصة على هيئة مصادفة.

وهناك القصص ذات البناء الدائرى، وهى القصص التى اتخذت من الحفر فى باطن إحدى الشخصيات مجالاً لها، بغية الكشف عن الجوانب الإنسانية فيه، أو بغية الكشف عن الأزمة النفسية التى تعانيها، كما هو الحال فى قصة "دائرة اللهب" وفى "قصة القلق فى عيون تبحث عن الأمان". وهناك القصص ذات الإطار، وهى التى تتلفع بالحكاية الشعبية متخذة من راويها إطاراً لأحداث القصة.

وهكذا يتبين لنا أن قصص طه وادى القصيرة كانت مجالا للتجريب فى مجال الأسلوب والتكنيك والرمز والبناء، وأنها لم تتجمد فى إطار مدرسة فنية واحدة، ولعل ذلك كان أثراً من آثار ثقافته النقدية الرفيعة والواسعة التي تزوّد بها صاحبها قبل أن يبدأ أو أثناء كتابة هذه القصص. فقد أتاحت له هذه الثقافة حرية التنقل بين تكنيك وآخر، وإمكانية التطور من أسلوب إلى أسلوب. لكنه ظل يؤمن بقاعدة واحدة لم يغيرها منذ كتابة القصة الأولى حتى الآن. وهى أن القصة القصيرة عنده فن هادف له رسالة اجتماعية وسياسية مهما تنوعت الأساليب والتقنيات والأبنية.

* * *

هوامش البحث

(١) طه وادى : عمار يا مصر – ط مكتبة مصر – ١٩٩١، ص ٥٢.

(٢) طه وادى : الدموع لا تمسح الأحزان – ط مكتبة مصر – ١٩٩١، ص ٥، ١٠، ٩٠.

(٣) عمار يا مصر : ص ٦٧.

(٤) طه وادى : العشق والعطش – ط مكتبة مصر – ١٩٩١، ص ٦، ٢٤، ٣٥.

(٥) طه وادى : فى البدء تكون الأحلام – ط الهيئة المصرية – ١٩٩٥ – مقال بعنوان : القصة من خلال تجربتى الذاتية، ص ١٢٣.

(٦) الدموع لا تمسح الأحزان، ص ٨٧.

– قدّم طه وادى سبع مجموعات قصصية، وهى :

عمار يا مصر ١٩٨٠ – الدموع لا تمسح الأحزان ١٩٨٢ – حكاية الليل والطريق ١٩٨٥ – دائرة اللهب ١٩٩٠ – العشق والعطش ١٩٩٣ – صرخة فى غرفة زرقاء ١٩٩٦ – رسالة إلى معالى الوزير ٢٠٠٠.

***

أ.د. عبد الرحيم محمد الكردى

أستاذ الأدب العربى الحديث

وعميد كلية التربية بالإسماعيلية

جامعة قناة السويس

الوطن في غربة طه وادى

بين " عمار يا مصر " و " رسالة إلى معالى الوزير "

أ.د. سمير عبد الحميد إبراهيم
أستاذ اللغات الشرقية وآدابها
جامعة الإمام محمد - الرياض

صدرت المجموعة القصصية الأولى للأستاذ الدكتور "طه وادى" بعنوان "عمار يا مصر" سنة ١٩٨٠م، بينما صدرت مجموعته الأخيرة "رسالة إلى معالى الوزير" أواخر سنة ١٩٩٩م، وهكذا نلاحظ أن الدكتور طه وادى بدأ كتابة القصة القصيرة منذ عقدين تقريباً، ولا يزال يكتب القصة القصيرة، ويعد لإصدار مجموعة تلو الأخرى، يُجمّع فيها ما يبدعه.

ولا شك أن الدكتور طه وادى طور أسلوبه القصصى، وطوع قلمه ليمضى مع التغيرات التى شهدتها السنوات العشرون الماضية والتى ستشهدها بإذن الله السنوات القادمة، كما أنه نوّع من وسائله في التعبير عن شخصياته القصصية خلال تلك المساحة الزمنية، إلا أن شيئاً واحداً لم يتغير في داخله كأديب وقاص وروائى، وهو الوطن، فمصر وطنه، في أعماقه منذ مولده، في أعماقه عندما كتب "عمار يا مصر"، وفي أعماقه عندما كتب "رسالة إلى معالى الوزير"، وفي أعماقه عندما كتب "الدموع لا تمسح الأحزان"، وعندما كتب "حكاية الليل والطريق"، و"دائرة اللهب"، و"العشق والعطش"، و"صرخة في غرفة زرقاء".

-١-

لا تهدف هذه الصفحات القليلة إلى وضع طه وادى على محك الوطنية بالفهوم العام أو الرائج، بقدر ما تهدف إلى الغوص في أعماق شخصيات قصصه – طبقاً لما تسمح به هذه الصفحات – لبيان مكانة الوطن في قلبه وخاطره،

فالدكتور طه وادى عشق وطنه، وارتبط بمسقط رأسه، ولا يزال الحبل السرى لأفكاره ومشاعره مشدوداً إلى قريته بمركز المنصورة في محافظة الدقهلية، فالقرية عنده صورة مصغرة للوطن الكبير مصر، ومصر جديرة بالحب لأسباب كثيرة، ذكرها على لسان شخصيات قصصه.

وإذا كنا قد لاحظنا أن اغترابه لأسابيع قليلة في بلدان شرق آسيا قد أوحى إليه بكتابة بعض قصص مجموعته الأولى، فإننا نلاحظ أيضاً أنه كان في قصصه تلك دائم الحنين إلى منبته، مثل ناى جلال الدين الرومى الذى ظل يشكو من الفراق، متمنياً العودة إلى منبته الأصلى، أو على الأقل، متمنياً أن يجد من يعانى مثله من الفراق حتى يبثه قصة الألم والاشتياق، فطه وادى في قصصه يعلن في غربته عن حبه لهذا الوطن، والرغبة في العودة إليه بأسرع ما يمكن، معلناً بأعلى صوته: "عمار يا مصر.. عمار يا مصر".

في هذه المجموعة القصصية الأولى، وفي قصة "فندق العالم الجديد" هناك في جنوب شرق آسيا، يعلن أحمد – بطل القصة – لمن حوله أنه من بلاد العرب، فيظنون أنه يحمل على كتفه دولارات البترول، فيتدارك الأمر قائلاً :

– لا.. أنا من مصر.. من بلاد الأهرام والنيل.

وعلى لسان الفتاة التى وقعت في غرامه ساق هذه التساؤلات :

".. كيف تكون مصر هذه البلاد التى يريد أن يأخذنى إليها أحمد..؟ هل أجد فيها الإستقرار والحياة الآمنة..؟ هل الناس هناك طيبون لم تلوثهم الحياة والحضارة المادية ؟! مصر أيها العالم المجهول.. هل أنت كما أتمنى..؟!

حلمتْ أنها تطير في مركب ومعها أحمد، المركب يقطع البحار من بلدة.. إلى بلدة. لكن أين الطريق إلى مصر ؟ هبت عاصفة لكن أحمد أمسك بالشراع.. تصدى للموج القاتل.. ومشى المركب في الطريق.. الطريق إلى مصر طويل.. طويل، بين الأهرام كان العرس.. كانت تلبس ثوباً أبيض وطرحة بيضاء.. ثم جاء أحمد على فرس خطفها وطار، يجرى في الصحراء.. كلما مرَّ بفرسه في مكان

اخضرت الأرض وفاض الماء.

ويسترجع أحمد مع الفتاة ذكرياته في وطنه :

- كل أخوتى فلاحون.. لم أكن أذكاهم، لكنى الوحيد الذى دخل المدارس، بدأت أفهم الحياة.. وأعرف اللصوص، في الجامعة شاركت في السياسة.. هتفت للحرية والعدل، وقلت الشعر أغنيات في حب مصر..
- أصبحت زعيماً للطلبة في الجامعة، كنت خطيباً وشاعراً.. أنطقنى الظلم والجوع..
- يوم احترقت القاهرة قبضوا علىَّ.. عشتُ في السجن خمسة شهور.. لكنى لم أضعف، ازددت إصراراً على مواصلة السير، لكن اسمى دُوِّن في قوائم الأمن.. فصرت ضيفاً عليهم في كل هزة سياسية، لكنى أحلم باليوم الذى أرى فيه راية الحرية والعدالة والسلام ترفرف على ربوع الوادى المقدس. !!".

وفي قصة "للقمر وجوه كثيرة" يجترُّ البطل ذكريات طفولته، ويعود ثانية إلى منبته :

"قضيت طفولة بائسة.. مات أبى وأنا طفل.. تزوجت أمى بعد ذلك.. من أحد أقاربها. عشت في بيت عمتى زينب العانس، كانت مرابية، انتقمت — بمالها — من جنس الرجال.. كل الرجال، الذين لم يتقدم واحد منهم لزواجها.

بعد أن حصلت على الثانوية العامة كان علىَّ أن أبحثَ عن عمل حتى أحرر نفسى من ذل العمة. استطاع إمام المسجد أن يجد لى وظيفة — كاتب في أوقاف الدقهلية.."

واستمرتْ سلسلة الذكريات عن الوطن تمضى هناك في شرق آسيا في عاصمة الفلبين.. التى قال عنها مرافقه :

- "مانيلا مدينة مزدحمة.. سبعة ملايين يا سيدى.. المواصلات هنا متعبة.. يشرفنى أن أكون في خدمتك.. لن آخذ سوى ما يسجله العداد".

ورغم انشغاله بما يشاهده في سفره، لكنه يجد نفسه يعود مرة أخرى

لذكريات طفولته وصباه في قريته :

- ".. أول فتاة تدخل المدرسة في قريتنا، كم وقفتُ بالساعات، حتى أرى عربة والدها الفارهة، تمر وهى غاطسة في المقعد الخلفي وسط ضفائرها ذات الشريط الأبيض، الويل لي من والدها.. ومن شيخ الخفر.. ومن الخفر، بل حتى من صديقى الشيخ عمران إمام المسجد – لو حاولت أن أكلمها...".

ورغم أن مرافقته في رحلته داخل الفبين كانت تحاول أن تنزع عنه قميص الذكريات المؤلمة بقولها :

- "حاول أن تنسى الماضى.. وانظر إلى الحاضر بثقة وأمل".

لكنه كان يشعر أنه ضحية المرأة على كافة أداورها في الحياة: عذبه غياب أمه وقسوة عمته وضياع حبيبته، وكان يشك في قدرة امرأة أخرى – من الفلبين – على أن تصلح ما أفسد الدهر في نفسه.. لكنه كما دخل مانيلا وهو جوعان، خرج منها أيضاً وهو جوعان.." رغم أنه لم يبرز ما يحاول البعض إبرازه من رؤية نقدية تشير إلى محاذير الانفتاح والاختلاط بالمجتمعات الأخرى! بل هو هنا سعيد فرح مسرور للحظات، يفيق بعدها على ناقوس الغربة يدق، يذكره بوطنه، وبكل ما بداخله من مشاعر متنوعة، خلاصتها أن العود أحمد.!

فربما يجد ما يروى عطشه في وطنه وطن النيل والأهرامات.

وهذا ما عبر عنه في نهاية قصة "عمار يا مصر" التى كتبها في مدينة العين بأبى ظبى..

"فلم تكد الطائرة تقلع به من مطار القاهرة حتى شعر أنه انفصل عن جذوره، فأخذ يسترجع كل شئ من خلفه.. ولفحته حرقة من نوع آخر، حرقة العطش.. فاشتاق إلى جرعة عذبة من ماء النهر الخالد، لكنه معلق بين السماء والأرض، وهكذا سقطت من عينيه دمعة حارة، بينما يهتف من أعماقه صارخاً في وادى ضميره :

"عمار يا مصر.. عمار يا مصر

ساعود.. ساعود إليكْ

لكن الغربة بداخله، لا تفارقه، لدرجة أنه يهدى مجموعته القصصية الثالثة "حكاية الليل والطريق".. (إلى : **الأشقاء الغرباء: أملاً.. في لقاء.. يفجّر صمت الأشياء..)**، وذلك لأنه حمل هموم غربة أشقائه من فلسطين فضلاً عن أشقاء له من السودان.

على كل حال إذا كنا قد لا حظنا أن اغترابه لأسابيع قليلة في بلدان آسيا قد أوحى إليه بكتابة بعض قصص مجموعته الأولى، فإننا نلاحظ أيضاً أن غربته في السودان جعلته يكتب بعض قصص مجموعته الثالثة "حكاية الليل والطريق" مثل قصة " أنت شنو " التى كتبها في الخرطوم.

-٢-

يأتى دور القرية المصرية التى تمثل بالنسبة لطه وادى رمزا للوطن، ولهذا خصها طه وادى بمجموعته القصصية " الدموع لا تمسح الأحزان "، فجاءت قصة "إسماعيل يأكل الخس " معبرة عن حياة إسماعيل أبو إسماعيل الفلاح البسيط الذى يرفض أن يتغير مهما كان الثمن، فالخسة عنده أفضل من تفاحة الست مرفت، وقصة "أم السعد تبيع البيض " تقعُ أحداثها بين حقول الفول والبرسيم والقمح، وتعبر عن إيمان المرأة الريفية بالقضاء والقدر، فقد سقطتْ سلة البيض وانكسر البيض إلا بيضة حملتها أم السعد ومضت تتأمل شمس الضحى وخضرة الحقول، أما قصة "الغريقة" فهى تعبر عن تعاون أهل القرية على الستر، **وقصة (الله محبة) مثال على تكاتف أهل القرية من مسلمين ومسيحيين،** فقد اتفق ميخائيل والمقدس خليل والشيخ عمران.. على إنشاء مدرسة ثانوية في قريتهم دون انتظار الحكومة لأن يومها بسنة ! وقصة "عندما يسقط المطر " تدور حول عنتر الذى عبر سيناء منتصراً في حرب أكتوبر، ثم عاد إلى قريته ليجد أمامه تحديات مثل خط بارليف، تفصل بينه وبين فايزة، فقرر أن يتحدى الجميع ويتخطى كل العقبات، ويحطم كل الموانع ليتزوج من فايزة، وحتى قصة "امتداد الظل " وهى القصة

الوحيدة التى تدور أحداثها في المدينة (الجيزة) ارتبطت بالريف، فالظل هنا ظل الشجرة الواقعة أمام بيت وفاء، وهى شجرة من عمر وفاء، وظلها يغطى معظم سطور القصة، فالأغصان تمتد، والظل يمتد حتى لا تشاهد سواه.!

وبطل قصة "الدموع لا تمسح الأحزان" يعبّر عن مشاعره تجاه القرية، و "يتمنى أن يهدم القرية ويعيد بناءها من جديد، قرية جديدة.. لا ظلم، ولا قهر، ولا خداع.."

وقصة "الدودة" تعبر عن بعض ذكريات الماضى في القرية وأحداث الحاضر، وحتى الغريب عند طه وادى في مجموعته هذه، هو غريب عن القرية، سافر إلى دول الخليج وكله أمل في تحقيق أمنيته بالزواج من عفاف.. وطالت أيام غربته :

"... أحنُّ إلى مصر وإليك يا عفاف، سنوات أربع بطيئة، كئيبة، شربت المرَّ، أكلت الذل، كله في الحب يهون.. اليوم عدت، يا ليتنى ما عدت.. اكتشفت أن عفاف تزف رغما عنها إلى ابن شيخ البلد.. أخذت أمشى وأمشى في ظلام القرية أبحث عن القمر".

وفي قصة "المجنون" أراد طه وادى أن يربط ما بين القرية حيث ولد وبين المدينة حيث يعيش، فعلى أبو الذهب صانع الحصر فنان بالخبرة، لم يتجاوز حدود مركز المنصورة لمدة ستين عاماً إلا مرة واحدة لزيارة السيد البدوى، ثم نزل القاهرة، لكنه فرَّ منها.!

وكانت قصة "المسحراتى" آخر قصص هذه المجموعة، وهى تعبر عن التغير الذى طرأ على القرية المصرية مع استخدام الرمز أحياناً في مثل هذه العبارات التى وردت على لسان شخصياته :

(لم تشغل نفسك بالغير؟ الدنيا تغيَّر يا أبى.. كل واحد يبحث عن مصلحته؟ **بداية الخراب يا محمد أن يبحث كل واحد عن مصلحته فقط، سأظل أدق على البازة.. وأغنى للناس.. أنادى عليهم حتى يقوموا.. حتى يستيقظوا.. حتى يأتى الفجر..).**

كما تناول طه وادى القرية أيضاً في مجموعته القصصية الخامسة وهى 'العشق والعطش' وهو ينقلنا هنا إلى التراث الشعبى في القصة الأولى 'أبوح يا أبوح' التى عنونها كمثيلاتها بحروف مقطعة!! هكذا أ بُ و ح.. يا.. أ بُ و ح، وكذلك في القصة الثانية 'الولد والبلد' والقصة الثالثة 'سداح مداح' فالغناء والأدب الشعبى يتخلل الأحداث بطريقة عفوية يضفي واقعية على قصصه.

وينطبق ما ذكرناه على بقية قصص هذه المجموعة مثل 'الرجال والبرتقال' و 'القمر والقدر' و 'الغشيم والحريم' و 'العشق والعطش' وغيرها.

ويبدو أن الدكتور طه وادى في معظم قصصه يحاول استرجاع صدى حقبة تاريخية قديمة، بل انتشال هذه الحقبة من طيّ النسيان، إنقاذا لذكريات طفولته بمرها وحلوها، وبكل ما تحمله من دلالة.

* * *

إذا عدنا إلى غربة طه وادى وجدنا ملامحها واضحة في مجموعته القصصية الرابعة وهى (دائرة اللهب)، تلك المجموعة التى كتب قصصها – إلا واحدة – في الدوحة (كتب قصة الموت والصدى في ميلانو بإيطاليا).

في القصة الأولى 'الأطلال' عبَّر طه وادى على لسان البطل عمَّا ينتاب الإنسان عادة في غربته من مشاعر الغيظ والغضب والخوف وتذكر الماضى والأحلام بل الشعور بالضياع، وظهر هذا واضحاً في حوار البطل مع صديقه القديم عاطف زميله القديم في قسم التاريخ بكلية الآداب.. فعادة ما يدغدغ لقاء الأصدقاء في الغربة مشاعر الحنين إلى الوطن. وهكذا انتابت البطل مشاعر متضاربة.. فتساءل:

'.. هل وجدتُ الراحة التى كنت أنشدها أم لا ؟! وسط هذه الحيرة قررت أن أعد حقيبتى.. وأن أعود..'.

وفي قصة 'الموت والصدى' نلاحظ الوطن بوضوح في أعماق طه وادى : ' كل مرة أعود فيها إلى أرض الوطن تحتوينى مشاعر عارمة من الشوق والحنين،

ليس إلى الأهل والأحباب والأصدقاء فقط، بل إلى البشر أجمعين.. وإلى كل حبة تراب.. وإلى كل نسمة هواء، والقلب يطير فرحاً على أنغام أغنية قديمة:

على بلدِ المحبوب ودّينى زاد وجْدى والبُعد كاوينى

والقصة هنا صراخ وعويل بسبب الغربة، وفراق الوطن، وقد اختار طه وادى حدثاً مؤلماً يترك أثره الموجع على كل مغترب عن وطنه، والمقصود هنا وفاة الغريب بعيداً عن تراب بلده.

وهنا تضاربت المشاعر في خاطر صادق الذى دعاه مدير شركة بترول الكويت ليحمل جثمان صديقه يحيى إلى أرض الوطن.. تمنى صادق ألا يرى الوطن! " في هذه الرحلة المشؤومة تمنيت ألا أرى الوطن، وألا يرانى.. بل تمنيت الموت.. وتمنيت ألا أكون قد خلقت بالمرة".

وتضاربت المشاعر أكثر وأكثر، فعبر صادق عما بداخله تعبيراً صـــادقاً : (.. الدنيا يا يحيى صراع وعذاب واغتراب.. لكن لماذا مت يا صديقى وقد أسموك **يحيى؟! يحيى مات.. تلك هى القضية، مات بغير مرض، ودون سابق إنذار، في الأربعين رحل قبل الأوان، الأشجار حين تنتزع من تربتها تسقط واقفة. رحمة الله عليك يا يحيى، فأنت شهيد من نوع جديد!!).**

وتزداد الفكرة وضوحاً، ويعبر البطل عن ثمن الغربة.. غربة الوطن : " يحيى لو علمت الغيب أكنت تختار هذه الميتة؟ كم يساوى وجودك الآن في غرفة العفش؟! أشهد أن الموت حق، وأن يحيى لو نطق لقال: إن كنوز قارون لا تعدل هذه الميتة. غريباً على أرضك تكون فإلى غربة أشد على أرض الآخرين تصير..!!".

ويرى طه وادى أن الغربة مهما طالت فهى إلى نهاية، والوطن يضم أبناءه أحياءً كانوا أم أمواتاً، فالغريب يخرج من رحم الوطن، ويعود مرة أخرى من حيث خرج، فالوطن هو الأم : أيتها الأم.. استردى الوديعة التى غابت عنك سنين عدداً، فقد شرّق وغرّب.. وعمَّر وخرَّب.. لكنه عاد.. عاد في النهاية إليك وحدك، ولن يرجع مرة أخرى، أكرمى مثواه تحت التراب بعد أن فرطتِ في حقه

وهو فوق التراب.. أيتها الأم المسكينة عندما تدفنين ولدك، عمقى الحفر، ووسعى القبر، كى يتسع لصناديق أخرى.. في الطريق إليك...!!".

وأسباب الغربة كما هى واضحة في المجموعة القصصية "دائرة اللهب" هى العوز والحاجة والفقر الذى دفع بالمغتربين إلى ترك الوطن، **وقد حاول الدكتور طه وادى أن يضفي روح الدعابة أحياناً على بعض قصصه، ليخفف من لوعة الحزن والأسى السائدة من جراء الغربة.** في قصة "ليلة الفأر" يصور ببراعة حكاية الفأر مع إبراهيم الذى ترك زوجته عائشة وأسرته غير راض عما فعل:

".. هذا موعد عشاء الأولاد. أولاد.. يا أولاد.. يا أولاد الحلال والحرام.. يا أولاد ال.. من الذى حكم عليّ بكل هذا العذاب والاغتراب؟!".

وبعد صراعه مع الفأر.. " تذكر أم العيال.. ورزق العيال. ماذا لو تسلل الفأر اللعين ووصل إلى النقود وقرضها؟ الفأر حيوان ذكى، يقرض كل شئ..

استعاد صورة ابنته مريم، عسى أن تبعث في روحه المغتربة بعض العزم، لعن اليوم الذى ترك فيه بلده.. وهجر ولده".

-٣-

الدكتور طه وادى، وهو يدق باب الستين من عمره، رأيناه رغم غربته الجغرافية يعيش في قلب الوطن، وإن شئنا الدقة فقد حمل الوطن على كتفيه، حتى حين كان يعيش مؤخراً بالقرب من الحرم المكى على حدود منى بالقرب من جبل عرفات!! ورغم كل هذا انشغل بوطنه، وكتب مجموعته القصصية الأخيرة "رسالة إلى معالى الوزير" كتبها كلها في مكة المكرمة بين شهرى سبتمبر ١٩٩٩م وأكتوبر ١٩٩٩م.

و "رسالة إلى معالى الوزير" آخر ما صدر للدكتور طه وادى على حد علم كاتب هذه السطور، الذى يعيش مغترباً عن الوطن منذ سنين. وهذه المجموعة القصصية تختلف قليلاً عن مجموعاته السابقة، فطه وادى يشعر الآن بأنه يكتب لعدد أكبر من القراء، ويعمد إلى الارتفاع بمستوى القراء إلى الكتابة الأدبية عن طريق المزيد من العمق والأصالة، ورغم تنوع موضوعات قصصه في هذه

المجموعة، واختلافها مثلاً عن موضوعات قصصه في 'الدموع لا تمسح الأحزان' نظراً لأن جميع الأحداث في المجموعة تدور في المدينة بعيداً عن القرية، إلا أن أسلوبه سهل مفهوم لجميع القراء العرب، وموضوعات القصص تثير بلا شك انفعالات القارئ، وتمتعه وتشد انتباهه، وتثير تفكيره، وتحرك مشاعره. كما أن عنصر التشويق فيها يظل قائماً يشد القارئ.

وإذا كان طه وادى في 'الدموع لا تمسح الأحزان' قد اغترب عن مسقط رأسه، وشعر بهذا الاغتراب وهو في القاهرة، فأخذ يجتر ذكريات حياته في القرية، أو يجعل من القرية مجالاً لإبداعه القصصى، متلمساً موضوعات قصصه في حواريها وبين حقولها وأمام دكان المقدس خليل أو مضيفه شيخ البلد أو في سوق القرية، فإنه هنا في مكة المكرمة شعر بالاغتراب، لكن عينيه هذه المرة كانتا على القاهرة، حيث ترك أم الأولاد، وأبناءه، وأصدقاءه، وأحبابه.

ويدل تاريخه لقصص هذه المجموعة على أنه كتبها بعد أن قضى إجازة الصيف في القاهرة، ووصل إلى مكة المكرمة بوقت قصير، حيث لديه الوقت الكافي ليفكر ويتخيل، ويطور ما في ذهنه من موضوعات يحولها إلى قصص مزج فيها بين الواقع والخيال، وعبر فيها على لسان شخصياته عن مكنون نفسه.

أحسب الدكتور طه وادى – وقد عشت قريباً منه بعض سنين – يحتفظ دائماً بمفكرة يدون فيها موضوعات قصصه، من خلال مشاهداته وملاحظاته وأحاديثه مع الآخرين، ويدل على ذلك الإهداء الذى أثبته في بداية القصة الأولى في هذه المجموعة 'أحزان رمسيس الثانى' إذ كتب :

(إلى من ألهمتنى هذه القصة فهى وحدها تعرف لماذا...؟!).

وحتى قصة 'موسم القتل الجميل' أحسبها من نتاج أحاديثه مع الغير، رغم أنه جعل الشخصية الرئيسية خالد سرحان يعود إلى الوطن قادماً من بلاد الغربة (الدوحة وليس جدة). وتدور أحداث القصة، وتنتهى بخالد سرحان إلى الاغتراب مرة أخرى، والسفر إلى (الدوحة).

وبينما كان طه وادى يجلس وحيداً بالقرب من الحرم المكى في شهر أكتوبر شعر ببرودة ليل مكة التى ذكرته بليل القاهرة يبسط ذراعيه حولها، فتذكر النيل، وكتب قصته "جفت الأمطار" فربط القارئ معه، وشده إليه وأثار اهتمامه بالقاهرة في الليل بالنيل والنهر الخالد وأمواجه، حيث تنعكس عليها أضواء فندق المريديان.. ثم حرك انفعالات القارئ من خلال موضوع قصته الجيد، وجاءت البداية مثيرة :

"كيف يطلب منى أهلى وأصدقائى أن أنسى ليلى ؟ هل هذا معقول يا جميل؟".

ونتقل مع طه وادى إلى الحوار، والحقيقة أن لديه براعة في إدارة الحوار نلاحظها في جميع قصصه، مما جعل من الموضـــوع العادى أو المكرر موضوعاً جذاباً :

- "انسها يا ولدى.. حتى تستريح.
- كيف ؟
- ليلى تزوجت.. أصبح لها بيت ورجل، إذا كنت تحبها بحق فادع لها.
- أدعو لمن باعتنى.. وذبحتنى.. ؟
- الصبر.. الصبر يا بنى دواء وشفاء. اللهم اجعلنا من عبادك الصابرين".

ثم يعود بعدها إلى السرد بأسلوب جميل، يرسم بعفوية شخصية الأم على لسان البطل : "أمى سيدة عظيمة... من فضل الله يا أمى أنك لا تخرجين إلى شوارع الأسفلت، ولا تعرفين شيئاً عن قوانين الخصخصة... إلخ".

والنهاية في قصص طه وادى مثل نهاية غربته، فهو لا يتركها تعتمد على المصادفة، بل يرسم كل شىء بدقة. فكما حدد موعد نهاية اغترابه بصيف العام الماضى (عام ٢٠٠٠م) كان حريصاً على ألا تعتمد نهاية قصصه على المصادفة، وإذا حدثت مصادفة ما، فهى مصادفة معقولة، ففي قصة "جفت الأمطار" نرى البطل يوقظه من أحلامه بائع الترمس العجوز الذى قرأ بعض ما في وجهه الحزين، ثم عاد وقدم له الترمس والحلبة رافضاً أن يأخذ ثمنها قائلاً له في حنان :

- "الدنيا لا يزال فيهاخير يا بنى !".

أهم ما يلاحظ في المجموعة الاخيرة للدكتور طه وادى براعته في رسم شخصيات قصصه، وهو يدرك تماماً أن الشخصية في القصة هى المحور الذى تدور حوله القصة كلها، ويدرى تماماً أهميتها، ويمكن أن نلاحظ هذا بوضوح في قصته (الغزلان الصغيرة تحدث ضجيجاً) التى قسمها إلى ثمانى وحدات صغيرة، فنلمس بوضوح براعته وخبرته في رسم شخصية رجاء الزوجة الثانية : "صاخبة مثل ريح أمشير.. امرأة عفيّة وطيبة... إلخ".

وهو يرى أنه لا مجال للإسهاب في رسم الشخصيات نظراً لقصر القصة والتزامه بزمان محدد ومكان محدد؛ ومن هنا يعمد إلى رسم شخصية رجاء من خلال تفكيرها وسلوكها، ومن خلال طريقتها في الحديث، ولا شك أن رسمه لشخصية رجاء جاء من خلال وضع لمسات خفيفة سريعة أثناء الحوار.

ولا يقف الأمر بطه وادى إلى الإبداع في رسم شخصياته الإنسانية، لكنه برع أيضاً في تصوير الحيوان والجماد، وهذا واضح في قصة "العجوز والقطة"، التى شملت شخصية القطة مع الشخصية الرئيسة، وبدت القطة أحياناً منافسة للشخصية الرئيسة، أما تصويره للجماد فنراه في قصة "طبق فول"، فقد جعلنا نشعر بالجماد يتحرك وتتغير صورته.

* * *

ولا يمكن أن تكتمل هذه الصحفات دون إشارة إلى الأسلوب القصصى للدكتور طه وادى في مجموعته الأخيرة، فهو لا يعمد إلى الأسلوب المشوب بالبهرجة اللفظية والمحسنات البلاغية، فلم يعد ذلك مطلوباً هذه الأيام، ومن هنا جاء أسلوب قصصه بسيطاً أنيقاً يزخر بالجاذبية، وهو يختار الألفاظ العربية الصحيحة، يصوغها في عبارات قصيرة، خالية في معظمها من التجنيس، ولنقرأ هذه الفقرة في نهاية قصة طبق فول :

"رقد الجسد الجريح على الأسفلت، وسالت الدماء من أعضائه، انكسر

الطبق.. وتناثرت حبات الفول هنا وهناك، اختلطت أعضاء الجسد الجريح بأجزاء الطبق المحطم، وحبات الفول بماء الفول. الذين تجمعوا في مكان الحادث.. كل منهم كان يقف لحظة ثم يمضى، لم يلتفت أحد إلى التليفون المحمول، الذى استقر فوق بقايا طبق الفول".

أما استخدام طه وادى للألفاظ العامية أو الدارجة في مجموعته هذه، فهو نادر إذا قورن بما في مجموعته "الدموع لا تمسح الأحزان" مثلاً، ويرجع السبب إلى موضوعات القصص في كل من المجموعتين، وأماكن الأحداث، والشخصيات، ففي "الدموع لا تمسح الأحزان" نطالع لغة بسيطة سلسة توضح انتماء الكاتب للقرية ولأهلها البسطاء، وانعكس هذا في استخدام لغة حياتهم اليومية، وهكذا وردت بعض الألفاظ العامية والدارجة في قصص هذه المجموعة، وبالطبع لم يعمد طه وادى إلى استخدام الكلمات العامية أو الدارجة في مجموعته الأخيرة إلا في حالة الضرورة القصوى حين شعر بأنها أدق تعبيراً وأشد تأثيراً من كلمة عربية مقابلة، تؤدى نفس المعنى دون أن تؤدى إلى نفس الأثر، ففي قصة "الاتجاه المعاكس" ورد مثال واحد فقط "عجبى.. عجبى يا ابن الإيه!" وفي قصة "الغزلان الصغيرة تحدث ضجيجاً" ورد مثال واحد فقط : "خلّى بالك من باب الشقة". هكذا لا نجد في المجموعة كلها إلا مثالين فقط في يا ابن الإيه، وخلى بالك، وهذا يدل على أن طه وادى لم يجد نفسه بحاجة إلى استخدام الألفاظ العامية أو الدارجة، وإن كانت بعض الكلمات قد وردت في نص موال أو أغنية.

والحقيقة أن أسلوب "رسالة إلى معالى الوزير" قد جاء مطابقاً تماماً لنوعية القصص وتنوع المواقف فيها، وهو أسلوب يتسم أيضاً بالوضوح مما جعل المعنى ظاهراً للقارئ، وزاد في وضوحه الإيجاز الذى عمد إليه الدكتور طه وادى في الكتابة، فهو يعبر عن المعنى بأقل عدد من الألفاظ، كما أنه يكتب وكأنه يتحدث إلى صديق يعرفه، مما يُحدث تجاوباً بينه وبين القراء.

* * *

في النهاية تجدر الإشارة إلى أن طه وادى حمل بداخله في القاهرة قريته التى نشأ فيها، ثم حمل بداخله في مكة المكرمة القاهرة التى يعيش بها، وأكثر من هذا أنه حيثما ذهب حمل معه مصر بأكملها، فقد حاول أن يدخل مضمار مناقشة شخصية مصر، واتفق مع الأدباء من قبله على أن شخصية مصر هى في تكامل ملامحها، ومسار تفكيرها عبر القرون، فهى حضارة تتخذ دائماً شكل الحضارة الكاملة الجامعة لكل العناصر كما يذكر الدكتور محمود فوزى، ويمكن أن نلمس هذا في قصة "الله محبة" حيث الشخصية الدينية واللمسة الروحية، والفكرة العقدية، التى لجأ إليها طه وادى لإكمال الصورة الإجتماعية في القرية التى تضم أبناء المجتمع الواحد من المسلمين والمسيحيين، الذين يعيشون داخل نسيج القرية، وتجمعهم علاقات ود ومحبة.

ونلمس هذا بوضوح أكثر في "أحزان رمسيس الثانى"، حين عاد بنا طه وادى إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، وأشار إلى أن مصر : "متحف مفتوح.. فوق كل حبة رمل من ترابها تاريخ لا يموت.. كل شعوب الدنيا تأتى إلى مصر طوعاً أو كرهاً لأنها مزار مقدس، لابد أن يحج إليه كل البشر أجمعون. المصرى لا ينقصه شىء إذا لم يخرج من بلده، وكل البشر لا تكتمل معرفتهم إلا إذا جاءوا إليها...".

هكذا أمتع طه وادى قراءه ومحبيه بقصصه القصيرة التى صدرت في مجموعاته ابتداء من عمار يا مصر انتهاء برسالة إلى معالى الوزير، فقد ناقش في غربته هموم الواقع في قريته وفي مدينته وفي وطنه، وطرح آمال شخصياته التى اختارها من بين طبقات المجتمع في القرية وفي المدينة. كما طرح تساؤلات عدة وأشار – مستخدماً الرمز الذى لم يكن يكشف عنه إلا بالتدريج – إلى موضع الداء حتى يثير في أنفسنا بعض المشاعر والأحاسيس التى تدفعنا لأن نشاركه البحث عن حلول ! ربما كان هذا ما يتمناه! لكنه نجح بالتأكيد في إثارة مشاعرنا وأحاسيسنا نحن الذين نعيش الغربة.!!

***

د. سمير عبد الحميد

الظواهر الفنية في القصة المعاصرة
من خلال تجربتي الذاتية

طـــه وادى

لستُ أزعم أنى أقدم بحثا عن قضايا القصة القصيرة المعاصرة – في مصر ' بقدر ما هى محاولة للبحث عن رؤية خاصة لهذا الفن المزدهر في أدبنا العربى من خلال تجربتي الذاتية' بحكم كوني واحدًا من الأدباء النقاد ' الذين لهم قدر من الإسهام في كلا المجالين. ومثلما أؤكد أن هذه ليست سوى محاولة، أعترف بأن الأديب ليس - بالضرورة - أفضل من يتحدث عن تجربته.

١- في البْدء كان الأدب :

علاقتى بفنون القص: استماعا وقراءة وكتابة – بدأت منذ فترة مبكرة من حياتي. ولا أود أن أكرر – هنا – بعض التفاصيل التي سبق أن ذكرتها في أثناء الحديث عن سيرتى الذاتيه [الليالي – ١٩٩٠]، لكنى أريد أن أشير إلى أننى عندما كنت في السنه الأولى الثانوية [١٩٥٣] _ كنت قد تجاوزت الخامسة عشرة بقليل _ بدأت أكتب بعض المحاولات القصصية. وفي نهاية هذه السنة ذاتها كتبت ست روايات طويلة، وطلبت من أسرتى أن تساعدنى، لكى أذهب إلى القاهرة، لعرضها على بعض منتجى السينما..[بالطبع كنت آمل أن أكون المؤلف.. والممثل أيضاً لكل منها]. وفي نهاية المرحلة الثانوية انتهيت من كتابة أول مجموعة قصصية لى.. وفي الجامعة كتبت بعض المحاولات الروائية والقصصية، وشاركت ببعض منها في الجمعية الأدبية، التى كانت موجودة في الكلية، ويشرف عليها بعض طلاب قسم اللغه العربية ' الذى أدرس فيه.. وقد ضاعت كثير من هذه المحاولات، كما ضاعت كثير من أحلام الصبا والشباب..!! وأتذكر – أيضا – أننى يوم قدمت رسالة الماجستير لأستاذتي سهير القلماوي قدمت معها مخطوط رواية. وبالطبع

كنت آمل أن تساعدني على النشر ؛ لكنها لم تعرض المساعدة.. وبالتالي خجلت أن أطلب منها ذلك. وهكذا استمرت صلتي بفنون القص: قراءة وكتابة، لكنى رغم كثرة محاولاتي لم أكن حريصا علي النشر – لأني لم أكن أعرف سبله ووسائله – بحكم كوني من إقليم بعيد نسبيا عن القاهرة.. وهو المنصورة. هكذا ظلت علاقتي بالقصة مستمرة.. ولم تكد تنقطع طوال الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٧٣.. أي إلى ما بعد حصولي على الدكتوراه. وقد شكل العمل في الجامعة عبئا آخر، حال دون الحرص على النشر.. وآثرت أن أعطى العمل الأكاديمي – في تلك المرحلة – كافة جهودي واهتماماتي.

أردت من خلال هذه الإطلالة – أو FLASH BACK – أن أحدد موقعي التاريخي على خارطة كتاب القصة في مصر.. ذلك أنى واحد من كتاب جيل الستينيات – رغم أن أول قصة نشرت لى سنة ١٩٧٣ (في مجلة روز اليوسف ـ العدد ٢٣٤٧ في ٥ يونيو ١٩٧٣)[1].. وبالطبع ليس مهما أن يكون الكاتب محسوبا على جيل ما ـ بقدر ما تناط الأهميه بقيمة ما كتب - كذلك أسجل هذه الحقيقه،لأن البعض يظن أنى بدأت ناقدا، ثم تحولت إلى أديب.. في حين أن الأدب هو الأصل..وهو البدء وآمل أن يكون الختام..!!

وقد توالى إنتاجي القصصي والروائي منذ سنة ١٩٧٦.. ولم يكد يتوقف حتى اليوم : كتابة ونشرا. وقد كتبت خلال هذه المرحلة خمس مجموعات قصصية..وروايتين.. والجزء الأول من سيرتي الذاتية، وسوف يكون الحديث في هذه الورقة مقتصراً على تجربتي في مجال القصة القصيرة. لكنى بحكم مشاركتي الأدبية في القصة والرواية أود أن أذكر حقيقة ـ أرجو ألا تكون صادمة – أو على الأقل مفاجئة لمن يعيها أول مرة ـ وهى أنه منذ جيل الستينيات، قد ظهر عندنا جيل جديد في مجال الرواية، يختلف كثيرا في رؤاه وتكنيكه عن نجيب محفوظ.. أى أن هذا الجيل قد تجاوز (الشكل المحفوظى)، وبقدر ما تأثر بهذا الكاتب العظيم.. فإنه قد أعطى نفسه الحق في أن يجدد في أطر البناء وعناصر التشكيل. إننى وأبناء

جيلى قد استفدنا كثيرا من قواعد اللعبة الروائية ـ كما قدمتها عبقرية نجيب محفوظ الخصبة، خاصة وأن أعماله كانت تشكل "مؤسسة" مثل مؤسسات القطاع العام ـ الذى حرصت حركة يوليو ١٩٥٢ على تثبيته وفرض هيمنته البطرياركية – ولكن هذا الجيل بقدر ما تأثر بمحفوظ، فقد أثر فيه بشكل أو بآخر.. ولاسيما بعد مرحلة "الواقعية الفلسفية" ـ التى تبدأ برواية "أولاد حارتنا" سنة ١٩٥٩.. وما تلاها بعد ذلك من أعمال مثل : اللص والكلاب ـ الشحاذ ـ ثرثرة فوق النيل ـ ميرامار.. وسوف يبدو تأثر محفوظ بحركة جيلى ـ بشكل واع.. أو غير واع – فيما سوف يظهر له من أعمال بعد ذلك. هذه حقيقه مؤكدة.. ولكن الحديث الآن ليس عن الرواية، لذلك نثبت هذه القضية..وقد نعود إليها في مناسبة تالية.

وكما سيطرت التجربة المحفوظية في مجال الرواية، فرضت نفسها أيضًا (الطريقة الإدريسية) في مجال القصة القصيرة. وإذا كان محفوظ قد استطاع أن يثبت دعائم الرواية الواقعية، فإن إدريس قد استطاع أيضا أن ينقل بناء القصة نقلة كبيرة على مستوى التكنيك والرؤية، حيث تحقق لها على يديه معنى "القِصر" بالمفهوم الفنى، حيث صارت تركز على لحظة خاطفة في حياة إنسان بسيط، وتفجر منها دلالات عميقة، أى أن أهم ما يميز تجربة إدريس هو الحساسية عالية الدرجة باللحظة الإنسانية المقتنصة، لتكون محوراً لبناء القصة. وإذا كانت تحكم روايات محفوظ رؤية سوداوية متشائمة للواقع، فإن إدريس كان يصدر في قصصه عن رؤية أكثر تفاؤلا للواقع.. وأقوى إيماناً بإنسانية البشر.

ونستطيع أن نلخص تجربة إدريس في أنه قد تمكّن من أن يُطَّهر بناء القصة من الثرثرة والحشو، كما برع في اختيار اللحظات التى تعبر عن موقف في حياة إنسان بسيط، لم يفقد أمله في الحياة – رغم شقائه بها – ومن ثم فإن القصة عنده.. لدغة عقرب.. موجعة ومؤثرة.. وذات علاقة وثيقة بحياة كثير من الشخصيات المسحوقة في المجتمع، والتى لم يستطع الفقر المادى والقهر الإجتماعى أن يمحو ما فيها من بُعد إنسانى.

لكن إدريس – رغم كل هذه الجوانب الإيجابية – لم يهتم كثيراً بتطوير عناصر البناء.. أو لغة القصة. وهذا ما حاوله – ونجح فيه إلى حد ما – الجيل التالى له.. الذى أنتمى إليه.

غاية ما أود التأكيد عليه هو أن الجيل التالى لإدريس قد تأثر به.. لكنه أيضاً ثار على النموذج الذى قدمه، وحاول أن يطوره بدرجة فنية أعمق وأكثر شمولاً.

* * *

٢- حصاد العذاب.. الرؤية : رغم كثرة الأعباء المهنية في مجال العمل الأكاديمى: دراسة وتدريساً، وإشرافاً ومناقشة لطلبة الدراسات العليا، ورغم وطأة الأعباء الأسرية والعلاقات الاجتماعية والمشاركة في الحركة الثقافية وبعض المؤتمرات الأدبية.. رغم كل ذلك فإنى حريص – أشد ما يكون الحرص – على مواصلة الإبداع والاستمرار في الإستجابة لنداء الموهبة.

وقد نشر لى – حتى اليوم – الأعمال التالية :

أ- في مجال السيرة الذاتية : صدر الجزء الأول منها، وعنوانه "الليالى".. وقد ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٩٠.. والثانية سنة ١٩٩١ عن "مكتبة مصر" – بالفجالة – القاهرة، التى تصدر عنها – الآن – كل أعمالى الإبداعية.

ب- في مجال الراوية : صدرت روايتان، هما : الأفق البعيد (١٩٨٤ – ١٩٩١) و.. الممكن والمستحيل (١٩٨٧ – ١٩٩١).. وهناك رواية ثالثة تحت الطبع هى "الكهف السحرى".

جـ- في مجال القصة القصيرة : صدرت خمس مجموعات هى : عمار يا مصر (١٩٨٠ – ١٩٩١)، الدموع لا تمسح الأحزان (١٩٨٢ – ١٩٩١)، حكاية الليل والطريق (١٩٨٥ – ١٩٩١ – ١٩٩٢)، دائرة اللهب (١٩٩٠ – ١٩٩١)، العشق والعطش (١٩٩٣).

وهذه المجموعات تشتمل على خمس وخمسين قصة (١١+١٥+٩+١٠+١٠

=٥٥).. (ولست أدرى ما الذى يدفعنى إلى الكتابة بهذا الشكل المحموم.. كأنى موتور يطلب ثأراً، أو محروم يعوض ما فقد من حرمان، أو أسير طال سجنه، وانفك عقاله صدفة، فمضى ينشد حريته، أو كأنى قد شل لسانى فترة طويلة، وعادت إليه الروح فجأة فأنشأ يقول كلمته، أو كأنى عين فنار، تلمح من علٍ وعن بُعد خطراً محدقاً، فتظل تصيح..وتصرخ..؟!)[٢].

هذه القصص تختلف من حيث الحجم بحسب طبيعة الموقف المعبَّر عنه، وسوف يلحظ من ينعم النظر أن أطول هذه القصص يوجد في مجموعة "عمار يا مصر" وهى قصة "فندق العالم الجديد"، التى تقع في إحدى وأربعين صفحة.. وأقصر القصص يوجد في مجموعة "الدموع لا تمسح الأحزان" وهى قصة "تغريبةولد اسمه كرم" التى تقع في خمس صفحات. بيد أن أغلب القصص – في هذه المجموعات – يتراوح حجمه بين عشر وعشرين صفحة تقريباً. وهذا المقياس الكمى معيار تحكمى، قد يشى باتساق عمل المخيلة في حالة الإبداع. إن الأدب لا يعرف "سرير بروست"، وبالتالى فليس هناك مقياس تحكمى، يفرض نفسه بشكل طاغ على مساحة التجربة الأدبية، لأن كل عمل إبداعى رهين بظروف خاصة معقدة جداً.. واتساق الحجم قد يوحى بأن الأديب على وعى بمبادئ الفن وقواعد القص، إذ ليس هناك فن بلا قانون.. إلا فن المجانين..!!

هذا المعيار الكمى.. هام جداً بالنسبة لتحقق فنية القصة القصيرة المعاصرة، لأنه مضى حين من الزمان كان كتاب القصة القصيرة، يقدمونها على أساس أنها رواية مختصرة.. أو يزيدون في حجمها دون وعى بالضوابط الفنية، لدرجة أن بعض النـقاد يحددون حجمها بالكلمة.. ويشترط بعضهم الآخر أن تقرأ في جلسة واحدة[٣].

وهذه القصص تصدر عن رؤية واقعية متنوعة الدرجة، متفاوتة الملمح، لكنها جميعاً تتفق في أنها تعبير عن رؤيا الإنسان البسيط– في القرية والمدينة.. في مصر والعالم العربى.. بل قد تتجاوز ذلك إلى الشرق الأقصى في الصين والفلبين

وفيتنام أحياناً – ذلك الإنسان، الذى يحلم بالعدل والحرية، ويقاوم القهر والفقر، ويبحث عن لحظة عشق ولقمة عيش. وقد نلمح أصداء ذلك في هذا الجزء من الحوار بين ماى إين وأحمد بطلى قصة ُفندق العالم الجديدْ:

- ْ على أرض فيتنام كانت طفولتى التعيسة. طلقات المدافع والقنابل ما زالت ترعبنى حتى الآن.

- في قرية صغيرة على النيل رأيت نور الحياة في أسرة كثيرة العدد قليلة الرزق.

- قتل أحد الجنود الأمريكيين أبى. لم أكن أعرف لماذا جاءت أمريكا إلى بلادنا؟ أمى العاملة الفقيرة دمرت الحرب المصنع، الذى كانت تعمل به أيضًا. كنا – أنا وأمى – نعيش أحياناً بلا ماء ولا طعام لعدة أيام.

- ولدت أيام الحرب العالمية الثانية.. كانت قريتنا تزرع القطن ولا تلبسه، والقمح ولا تأكله.. كنا نحارب مع الإنجليز ضد الألمان، ولم تكن لنا مصلحة مع أى منهما.

- أكلت الحرب كل شئ في بلادنا.. الرجال.. النساء.. الأطفال.. الزرع.. الحيوانات الأليفة والمتوحشة. الطلقات كانت طائشة تحرق حتى الأحجار.

- انتهت الحرب.. واسودت الأيام أكثر.. اختلفت أسماء اللصوص من الداخل والخارج، لكن قريتنا كانت رغم الخضرة فقيرة. كنت أسير بجلباب ممزق وآكل الخبز الأسمر مع الماء. كنا جميعاً نجوع ونصلى.. والعمدة يأكل اللحم ويلبس الحرير ولا يصلى.

- حلمتنى أمى وسارت في الليل.. تشققت قدماها وهى بعيدة عن النار، كانت تعبر بى من نهر إلى جبال إلى مستنقع.. لكن دوىّ المدافع كان مسموعاً. كنا نتغذى على الخوف ونحلم بالأمان المستحيل.

- كل إخوتى فلاحون.. لم أكن أذكاهم ولكنى الوحيد، الذى دخل المدارس.. بدأتُ أفهم الحياة.. وأعرف اللصوص. في الجامعة شاركت في السياسة.. هتفت للحرية والعدل، وقلت الشعر أغنياتٍ في حب مصر[٤].

* * *

وفي كثير من قصصي تصارع الشخصيات من أجل الحرية بمعناها الشامل، لذلك يقول الراوى على لسان عنتر بطل قصة "عندما ينزل المطر" ذلك العامل الفقير، الذى شارك في حرب أكتوبر ١٩٧٣، وحين عاد وجد شيخ البلد قد خطب حبيبته فايزة لابنه – دون رضاها، فأصر على أن يحارب مرة ثانية.. ولسان حاله يرى (**الحب والحرب وجهان لعملة واحدة هى الحرية. إذا كنت تحب فحارب من أجل حبك.. وإذا كنت تحارب فأحب ما تدافع عنه)**[٥].

ورغبة في أن يتحول الحلم إلى فعل ذكرت في إهداء المجموعة الثالثة.." إلى الاشقاء الغرباء.. أملاً في لقاء.. يفجر صمت الأشياء".

إن الواقع في كثير من قصصى يتحول إلى صخرة عاتية يحركها أعداء الحياة وسارقو الأمل وخفافيش الظلام، وهذا الواقع قد يدفع الشخصيات إلى الجنون والعبث.. أو الاغتراب والأكتئاب.. أو التحدى والمواجهة، لأنها تؤمن مثل نورة بطلة قصة "حكاية الليل والطريق".. أن "من يضع حبلاً في رقبته، فسوف يجد ألفاً يجرونه[٦].

والمجموعات الثلاث الأول (عمار يا مصر – الدموع لا تمسح الأحزان – حكاية الليل والطريق) يغلفها قبس من الإيمان النبيل بقدر الإنسان - بطل القصص – على الحركة الإيجابية والتفاؤل المشرق رغم قسوة الواقع وعدوانية البشر.

ولكن الرؤية تزداد قتامةً، والقدرة على المواجهة تتحول إلى عجز وعبث في المجموعة الرابعة. وإذا كان الإنسان عند "كافكا" يتحول إلى كلب، فإنه في بعض قصص هذه المجموعة يصبح "صرصاراً".. تخيل ذلك الإنسان، الذى يتحرك طوال النهار في المدرسة، وقد أمسى صرصاراً. لم تزعجه الوساوس، فليست تلك هى المرة الأولى التى يحس فيها بالأرق والقلق والكبت. تحولت كل الأمنيات الطيبة إلى وهم Illusion وعبث Absurd. طفق يتأمل صورة النجمة الجميلة. أحلام عبثية وحب من ورق. هذا الكون موبوء.. موبوء.. ليس هناك أمل.. أى أمل، كأنما

أصابه السرطان.. أو الإيدز، حتى أمراض العصر أصبحت أمراضاً خرافية، لم يُسمع بها من قبل[٧].

هكذا يؤدى الإحساس بالعجز إلى رؤية كابوسية للحياة، حيث يصبح الإنسان إنساناً مع إيقاف التنفيذ، لا يعرف الفرق بين اليقظة والنوم أو بين الصحو والسكر. وهنا تضرب أسوار الغربة والوحدة على الإنسان ظلا من أوهام خرافية.. "وقفت حائراً، بينما ناس يجدّون في الطين بحثاً عن شئ عزيز مُفتقد. فجأة تطاول كائن خرافى، وشرع يصيح: أيها الضائعون من ذاكرة الوجود، عبثاً تبحثون بين الأطلال الغارقة في حداد الخريف عن غد مشرق، لكن الدموع الحزينة لا تعيد خبز الفقراء الأسود، والاستسلام العاجز لا يحرر من قيود العار. إن "ست" قد نشر ذراعيه القاهرتين على الكون.. و"أوزوريس" مات.. "أوزوريس" مات..!!

أيها السائرون جياعاً : على الأرض الخراب، وفي الناس المذلة[٨].

وفي المجموعة الخامسة تصبح الحقائق البسيطة أكثر إثارة للدهشة، على هذا تكون الواقعية فيها أقرب إلى ما يمكن تسميته بالواقعية البدائية أو السحرية، التى تقدم الموقف القصصى في صورة قريبة جداً مما هى عليه في الحياة.. دون روتوش أو ميكاج أو تجميل، حيث نرى لوحات قصصية تشدنا إلى عالم بكر، تحركه دوافع فطرية بسيطة دون حياء أو خجل. وهذه الطزاجة في التصوير، قد لا تخلو من دلالات رمزية مكثفة. إن تلك المجموعة تعزف بآلة حادة على أوتار من حرير، وهنا موطن الخصوبة ومكمن الرمز، حيث تتشكل البنية القصصية على قدر من المفارقة والسخرية والمشترك اللفظى والتجانس الصوتى، وهذا ما تثيره منذ الوهلة الأولى عناوين بعض القصص، من هنا يُمسى يوم الفرح ليلة المأتم في قصة "أبوح يا أبوح".. "وبدلاً من أن يدخل حمدى الدار الجديدة حاملاً عروسه الجميلة، دخلها حاملاً جثة أمه المسكينة. تذكر في تلك اللحظة المدمرة.. أباه الذى مات وهو صغير.. فقير، وشبابه الذى اغتالته ليالى الغربة، وأحزان أمه – يوم سافر.. ويوم عاد.. ويوم بنى الدار الجديدة. أمى.. يا أمى هل أنت التى أضعتنى، أم أنا.. أنا

الذى أضعتك؟ لماذا تركت الوطن وسكنت الكفن؟ ولم اخترت يوم الفرح موعداً للرحيل؟[9]".

ويعانى البشر في هذه المجموعة من الرغبة والعجز في آن واحد، إذ يملكون الرغبة، ويفقدون القدرة.. "العجز في بعض المواقف أمر مقدور عليه. لكن هذا الصنف من العجز.. صعب.. قاس.. مدمر.. إنه عجز يجعلك أضعف من برغوث وأعجز من نملة..!![10]".

هكذا نحس من خلال قصص المجموعة أن العالم قد أصبح يتحرك بمنطق "حادى بادى".. كما أن الكثيرين أصبحت حالتهم "سداح مداح".. ولم يعودوا يدركون "ألف باء" الوجود، فصاروا في الحياة مثل "الغشيم والحريم" و.. "السبب.. راديو اليابان.. ودولار الأمريكان. من يصدق أن قرية كفر بدواي، التى ليس لها مكان على الخارطة، أصبح الدولار يباع فيها على عينك يا تاجر؟![11]".

على هذا.. تقدم هذه المجموعة عالماً مضطرباً غريباً.. لذلك "أحس يوسف أنه فأر مطارد.. تطارده الكلاب السوداء، التى اعتدت على سحر. اللعنة على الكلاب.. وأولاد الكلاب. هذا زمن مر.. لا تستطيع أن تفرق فيه بين البشر والكلاب. أحياناً رؤوس الكلاب على أجساد البشر.. وأحياناً رؤوس البشر على أجساد الكلاب. لم يعد أحد يسمع أو يقول. لم يعد هناك خير.. أو حب أو تفاهم. الفقير يقتله الحياء.. والغنى يبتلع كل الأشياء[12]".

ورغم قسوة العالم.. وانذياح المعالم.. في قصص المجموعة إلا أن الشرفاء مازالوا "يؤمنون بأن "هناك أموراً، لا تُباع.. ولا تُشترى.. ولا تُعوّض.!![13]".

من هنا.. فقد كنتُ على حق حين ذكرت: "لا شك أنى كاتب.. ملتزم، صاحب قضية، ولى رؤية أدبية خاصة، تتجاوز هموم الإنسان المصرى – أحياناً – كى تتواصل مع هموم الإنسان العربى. لكن لا تسألونى عن هوية تلك القضية..

---

[1] العشق.. والعطش، ص ١٤.

فأنا معذب تحرقنى الكلمات، ومستجير تهزه الصيحات – صيحات من يبحثون عن كسرة خبز في أرض جدباء، وينشدون لحن الحرية في أذن صماء..!!"[١٤].

* * *

٣- الظواهر الفنية :

أ- لعل أهم القضايا التى تثيرها القصة القصيرة المعاصرة.. هى قضية الظواهر الفنية، التى تشكل عناصر بنيتها السردية.. وهذه الظواهر الفنية الجديدة، التى تميز بنية القصة لدى معظم كتابنا المعاصرين يمكن إجمالها في قضية كبرى واحدة، هى : **البُعد عن (الشكل التقليدى)، الذى كان يميز القصة في مراحل أدبية سابقة.** إن كثيراً من رواد القصة في مصر، قد تأثروا بالشكل الأوربى، وتمسكوا بما يسمى "الحبكة الموباسانية"، التى تلتزم بأن يكون لكل قصة.. مقدمة تمهيدية.. ووسط تتعقد فيه الأحداث وتتصارع الشخصيات.. ثم خاتمة مضيئة، تحدد مصير الشخصيات، وتضع نهاية مفهومة للحدث، لذلك تقترن النهاية بما يسمى "لحظة التنوير" (Moment of Ilnination)، وهى "النقطة التى تتجمع فيها وتنتهى إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحـدث معنـاه المحدد الذى يريد الكاتب الإبانة عنه"[١٥].

وقد ثار معظم كتاب القصة المعاصرة على هذا الشكل التقليدى الوافد، المتأثر بالقصة الفرنسية والروسية إلى حد كبير، وأصبحوا يميلون إلى التفتيت المقصود لمراحل تطور الحدث وعدم الحرص علـى تنسيق عناصره. وهذا التفتيت (Atomization) المقصود للحدث القصصى، يواكب استبدال الزمان النفسى الدائرى المتقطع بالزمان التاريخى التقليدى.

وهناك قصة عنوانها "إغراء اليأس" (١٩٧٧) في مجموعة "عمار يا مصر".. وهى تتكون من عشرة مقاطع، يتشكل الزمان فيها على النحو التالى:

ماض – ماض – حاضر – ماض – حاضر – ماض – ماض – ماض – حاضر – حاضر – ماض – حاضر.

أى أن بنية القصة تتشكل من :

ثلاث فقرات: يدور الحدث فيها في الزمان الماضى.

خمس فقرات: يدور الحدث فيها في الزمان المضارع.

فقرة واحدة : تمزج بين الماضى القريب والماضى البعيد.

فقرة واحدة : تمزج بين الحاضر والماضى.

وهذا التضافر في عناصر تشكيل مسيرة الزمان، يعكس مزجاً تركيبياً لأحداث القصة، وبالتالى فإنه يؤكد وحدة الموقف الإنسانى المعبر عنه.

ولا أريد أن أطيل في الكلام عن تجديد البناء القصصى بدرجة تقترب من حيوية الدراما وحركة التمثيل. وإنما أرصدها ظاهرة عامة كبرى، تستوعب كل ما يمكن أن يُقال عن معالم التجديد في بنية القصة المعاصرة.

ب- الراوى.. والمنظور : الراوى.. هو الذى ينوب عن الروائى (أو القاص) في رواية أو سرْد أحداث النص. ووجود علاقة على مستوى الاشتقاق اللغوى بين هذه المفردات: روى – رواية – راوى – روائى – مروى إليه.. يؤكد العلاقة القوية بين دلالة هذه الكلمات أو المصطلحات القصصية. وقد ظهرت شخصية الراوى في فنون القص منذ النشأة، ومع أن الراوى يبدو مختفياً وراء ما يروى.. فإنه يمثل شخصية (اعتبارية) هامة، لأن هناك علاقة للراوى بما يروى.. وبمن يروى (عنه).. وبما يستخدمه من تقنيات تساعده على تحقيق روايته، أى على إقامة تركيب لغوى فنى(١٦).

والراوى.. هو الذى يشكل العمل القصصى تشكيلاً فنياً مقبولاً.. أو غير مقبول، كما أنه هو الذى يحدد المنظور – أو وجهة النظر، الذى يريد الروائى طرحها من خلال النص، لأن المادة القصصية لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية، إنما تخضع لتنظيم خاص، منبثق من المنظور، الذى ترى من خلاله(١٧).

معنى هذا أن الراوى هو الذى يحدد أسلوب تقديم المادة الحكائية وطريقة صياغتها.. وبالتالى فإنه قد يشكل معياراً لنجاح العمل القصصى أو فشله.

والقصة المعاصرة في مصر توظف كثيراً شخصية الراوى – العليم بكل شئ في الغالب الذى يروى الأحداث بضمير الغائب (هو)، الذى يعد أنسب الضمائر لغوياً للتعبير عن مواقف القص والحكى. والتغير الذى طرأ عندى.. وعند كثير من الكتاب المعاصرين في توظيف هذه الشخصية، هو تقديمها بطريقة غير مباشرة لا تشى بوجودها، ولا تجعل القارئ يشك – لحظة – في أنه موجود.. يعلق على ما يقص. لقد كان الراوى فيما قبل يظهر بصورة مباشرة.. ويؤكد في بعض أجزاء العمل أنه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية التى يصورها، بل قد يتطوع – أحياناً – ليحذر الشخصية من عاقبة عمل تنوى فعله. ولكن الراوى في معظم القصص المعاصرة لا يبرز صوته.. ولا يحاول أن يظهر أنه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، معنى هذا أن رؤية الراوى.. ومعرفة الشخصية متقاربتان – إلى حد كبير – رغم أن قد يرى بعين الشخصية، ويقص ما حدث لها.

وخفوتُ صوت الراوى – في القصة المعاصرة – يدل على قدر من تطوّر البنية الفنية.. وشيوع الديمقراطية في آن واحد، لأن معنى ذلك أن الراوى يترك موقعه لشخصيات عالمه القصصى، لتعبر عن نفسها في حدود الإدارك والوعى المنوط بها.

وهذا مشهد من بداية قصة "الأطلال" حيث إن الراوى هو بطل القصة.. أى أن البطل والراوى قد توحدا في شخصية واحدة، هي "الراوى المشارك". وهنا يمكن أن نقول: إن الراوى قد تنازل – طوعاً – عن موقعه للشخصية الرئيسية في القصة، التى تروى الحدث من خلال ضمير المتكلم: "مشيت وشاطئ البحر الكبير إلى حيث تجرنى قدماى. متعة أن تسير بلا هدف. قطعت مائتى كيلو متر سعياً إلى رأس البر، بعيداً عن زحمة العاصمة.. وعن كل من أعرف. قضيت ليلة سعيدة. لا أدرى كم نمت، يكفي أنى نمت حتى شبعت. في النهار أكلت.. وقرأت الجرائد..

كل الجرائد، حتى صفحة الوفيات قرأتها. كنت حريصاً على قراءة كل الأسماء والترحم على الموتى الذين لا أعرفهم. الساعة تجاوزت العاشرة بقليل. الموج يشدنى إلى حيث يلتقى البحر بالأفق المجهول. أحياناً أختلس نظرة إلى المصطافين ليلاً، لكن ما ألبث أن أعود إلى صوت الأمواج وحركتها المزبدة. امتلأت رئتاى بهواء نقى، يجمع بين الطهارة والبكـــارة.. البكارة التى نفتقدها في المدن الحجرية[18].

من خلال هذا الجزء نجد أن الكاتب قد أخفي صوت الراوى كلية، وترك الشخصية تعبر عن نفسها بحرية وانطلاق. إن حركة الحياة لم تعد تحتمل علو الصوت.. أو الجهر به، من هنا صار صوت الراوى هامساً.. أو غائباً.. ولم يعد يفسر أو يعلق على الأحداث أو المواقف.. وإنما ترك للقارئ حرية اكتشاف المغزى ومعرفة الدلالة.

على نقيض من ذلك هناك مجموعة من القصص يبرز فيها صوت الراوى.. ودوره بوضوح وجلاء بأسلوب مباشر ومقصود، وهذا يحدث حين يمزج الكاتب بين أسلوبى القص الحديث والحكى الشعبى.

إن هناك محاولات فنية كثيرة، تُبذل لربط القص المعاصر.. ببعض أشكال القص الفصيح القديم.. وببعض عناصر الحكاية الشعبية. إنها محاولة جادة للتأصيل.. تأصيل أسلوب القص، بحيث يجمع سمات الجديد والقديم في وحدة فنية متآلفة، توحد بين القديم الموروث والجديد الوافد. وهذا موجود على سبيل المثال في القصص التالية : حكاية شرخ في الجدار – مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى – حكاية معروف الخفير والراعى الفقير.. في مجموعة "حكاية الليل والطريق".. وقصة "البالونة" في مجموعة "الدموع لا تمسح الأحزان".. وقصة "القمر والقدر" في مجموعة "العشق والعطش".

وفي إحدى القصص – التى تمزج بين أسلوب القصة والسيرة الشعبية – نجد صوت الراوى ووظيفته منذ البداية: "يقول الراوى المفلوق فؤاده من فعل

الأنذال، ومن تغيّر الأحوال: يا سادة يا كرام، صلوا على المصطفي خير الأنام. أروى لكم مواقف مجهولة من حياة راعى الأغنام الطيب صالح أبو عيسى.. الشهير بصالح أبو زعبوطين، وصالح هذا يا سادة قد يكون أخى أو أخاك.. وقد يكون أنا أو أنت، فسبحان علام الغيوب، ومفرج الكروب[١٩].

فالراوى هنا يفصح عنه أسلوب القصة بشكل واضح.. كما أنه يستخدم بعض اللوازم الفنية التى كان يوظفها راوى الحكاية الشعبية، مثل : الصلاة على النبى – ذكر الهدف من الحكاية قبل أن تُحكى – التعليق على بعض أجزاء الحدث – التزام السجع – المزاوجة بين النثر والشعر – التأثر بالموروث الدينى.. وهذا كله متحقق في القصص التى أشرت إليها سابقاً.

على هذا فإن تطوير شخصية الراوى – باعتباره عنصراً بنائياً هاماً من عناصر بناء القصة المعاصرة – يعد أحد الظواهر الفنية الجديدة، التى طرأت على بنية السرد القصصى.. وقد ذكرت أن هذا التطوير قد يكون: بالانكماش وإخفاء دوره تماماً.. أو بالتضخيم وإبراز دوره بشكل مباشر ومقصود.

جـ- التناص Intertexluality: كان بعض كتاب القصة يرون أن لغة الفن القصصى لا تحتاج إلى ومضات بلاغية في التعبير، لأن بلاغة القص تتحقق بشكل آخر: في مجال حبك تفاصيل الحدث.. وإحكام نسج مكونات الشخصية.. والعناية برصد عناصر المكان وحالات الزمان. ولكن بعض كتاب القصة المعاصرة – ونقادها – يرون ضرورة العناية بلغة الفن القصصى، فالقصة فن من فنون القول.. وبناء على هذا يجب أن يُولى الكتّاب عناية بلغتها في مجالى السرد والحوار على حد سواء، لذلك أيضاً يشترطون ضرورة أن تكون لغة الحوار بالفصحى المألوفة.

ولا ريب في أن أىّ حديث عن ظواهر جديدة في القصة – أو غيرها من الأنواع الأدبية – هو في جوهره حديث عن (اللغة).. فاللغة هى الرحم، الذى ينمو في داخله كل عناصر تشكيل العمل الأدبى. وحتى يُثرى بعض كتّاب القصة لغتها لجئوا إلى التضمين.. أو التناصّ.. من مجالات سابقة، لأن العمل الأدبى

يكتسب قوة دلالية بقدر قدرته على الاستفادة من النصوص السابقة عليه. وهذه النصوص المتضمنة تصبح جزءاً من بنية النص الجديد، وتحقق له وظيفة مزدوجة، فهى من ناحية تمثل جزءاً من نسيج العمل الجديد.. ومن ناحية أخرى لا تزال تحمل قوة تعبيرية من سياقها السابق.

ولا شك أن هذا النص المقتبس محكوم له سلفاً بالجودة. ومؤثر في وجدان الجماعة، من هنا فإنه حين ينتقل إلى سياق جديد، يحمل معه كثيراً من إيحاءاته الفكرية والفنية في آن واحد. وهكذا تنتفي أغلوطة استقلالية النص الأدبى، التى تتبناها بعض المدارس النقدية.

يكفي هذا برهاناً نقدياً.. على أهمية توظيف التناص في القصة المعاصرة، ونأتى إلى التطبيق. وهنا سوف نجد أن التناص في أعمالى القصصية واسع ومتشعب الروافد.. فهناك تناص من القرآن الكريم.. والعهد القديم.. والعهد الجديد.. وأحاديث الرسول.. والأمثال الفصحى والشعبية.. والشعر.. والأغنية.. والموال.. وأغانى الأطفال.. واستخدام بعض التعبيرات أو الكلمات الإنجليزية. والأمثلة على ذلك في قصصى واضحة جلية.. وليست في حاجة إلى استشهاد أو دليل، لأنها تحتاج إلى وقفة خاصة.

وهناك أمر حاورنى فيه أحد قرائى.. واعترض على تضمين الشعر، إذْ كيف يجوز أن نمزج النثر بالشعر، في حين أنهما أسلوبان مختلفان تمام الاختلاف. وقد ورد تضمين الشعر بشكل لافت في قصة "حكاية معروف الخفير والراعى الفقير" كما نجد في هذا الجزء من القصة:

"وأما محل إقامتى يا سيدى.. فلا مقام لى في أى مكان، لأن حياتى كلها حلٌّ وترحال، ومنذ حددوا إقامتى، وشوّهوا هويتى، فقدت كل شئ حتى الخاتم، واسم الحبيبة، لدرجة أنى فكرت في الهجرة والرحيل، متمثلاً بالقول الذى قيل:

ونفسك فزْ بها إن خفتَ ضيْما	وخلِ الدار تنعى منْ بناها
فإنــك واجــدٌ أرضــاً بأرضٍ	ونفسَك لم تجدْ نفساً سِواها

حتى هذا لم أستطع أن أفعله يا سيدى[٢٠].

ولاشك أن الاعتراض يُصبح في غير محله إذا ما عرفنا أن الشعر يُعَد عنصراً بنائياً أساسياً من عناصر حكايات ألف ليلة وليلة.. والسير والحكايات الشعبية.. والمقامات.. والقصص التاريخى.. وغيرها. وهذا كله إنْ دل على شئ، فإنما يدل على أن بعض فنون القص في تراثنا العربى: الفصيح والشعبى، قد استعانت بنصوص شعرية، وجعلتها تمثل جزءاً أساسياً من بنية النص القصصى. وإذا كان بعض الكتاب المعاصرين يحاولون ربط القصة الحديثة بالتراث، سعياً نحو نموذج يؤلف بين الجديد والقديم، وبين الوافد والموروث.. فإن توظيف التناص يُعد عنصراً هاماً في هذا السبيل، الذى يسعى - مخلصاً - نحو تأصيل بنية خاصة للقص العربى.

د - **التداخل بين الأنواع : هناك سمة عامة تميز كافة الأنواع الأدبية المعاصرة، وهى : الانفتاح بدرجات مختلفة بين كل نوع وغيره من الأنواع:** فالشعر مثلاً قد تطور من الشكل العمودى إلى الشكل الحر.. وأخيراً بدأ يظهر ما يسمى بقصيدة النثر، ولها متحمسون كثيرون حتى من الشعراء أنفسهم. وهناك من القصائد ما يمكن أن يوصف بأنه : قصيدة درامية.. أو ذات طابع ملحمى. وهناك أيضاً القصة الشعرية. وإذا كان الشعر - رغم ما قد يبدو له من قواعد صارمة - قد استعار هذه العناصر المختلفة من أنواع أدبية أخرى.. **فإن فنون القص جميعاً قد شاركت هى الأخرى في مجال التأثير والتأثر بالأنواع الأدبية القديمة والحديثة على حد سواء.** وإذا كان من المعروف أن القصة تشترك مع المسرحية في الحوار - فإنها توسعت فيما هو أكثر من ذلك، وهو أنها حاولت أن تعطى الحدث القصصى قدراً من الحركة والحيوية المطلوبة في الحدث الدرامى. أكثر من هذا أنها أخذت من عالم المسرح العناصر والمصطلحات التالية: الحدث - البطل - الصراع - الحبكة - العقدة.

كذلك أخذتْ فنون القص من مجال الشعر : التأنق في الكتابة والحرص على جمال التعبير، والمحافظة على قدر من الإيقاع والتناغم بين الجمل، أى أن أسلوب التعبير القصصى يحاول أن يسترد بعض خصائص النثر الفنى في التراث العربى، لذلك يطمح بعض الكتاب المعاصرين إلى تحقيق قدر من الشاعرية في أسلوب القصة سرداً وحواراً.

والقصة المعاصرة تحاول – أحياناً – أن تستعير بعض الوحدات الوظيفية، التى كانت تستعين بها جدتها العجوز (الحكاية الشعبية).. في محاولة جادة لخلق نموذج قصصى معاصر، لا يفقد صلاته بجذوره التراثية. كما نجد في هذا الجزء الأخير من قصة "القمر والقدر".. من مجموعة "العشق.. والعطش".

" وضع قدميه على بداية الطريق. تمنّى أن تعود أيام الفيضان، وأن تغرق (ميت الغرقى).. أو أن ينزل الله المطر. طوفان أو مطر.. طوفان أو مطر.. يا الله.. يا رب يوسف.. ورب كل المستضعفين ذهبت أيام الطوفان.. ولكن الأمل مازال موجوداً في المطر. مطر.. مطر.. سوف ينزل المطر.. ويشرق القمر.. ويورق الزهر.. وينبت الثمر.. وتعود سحر. سوف تطرح شجرة التوت العتيقة في أرض والده.. توتة.. توتة.. وما فرغت الحدوتة..

وصلوا على حضرة النبى.. وكمان زيدوا النبى صلاة[21] "

على هذا فإن القصة المعاصرة، قد استفادت من كثير من الأنواع الأدبية القديمة والحديثة، من أجل أن تجدد نسيجها الفنى مستعينة في ذلك بكثير من سمات الأنواع الأدبية الأخرى.. وهذا ما جعل القصة تسبق غيرها من فنون الكلمة، واضطر كثيراً من النقاد أن يعترفوا بحقيقة أننا نعيش "عصر القصة والرواية".. وأن فنون القص، هى التى تقوم بدور البطولة في مجال الأنواع الأدبية اليوم!!.

هذه بصفة عامة : أهم مظاهر التجديد في القصة المعاصرة، وإن كان هذا لا ينفي أن هناك عناصر تجديدية أخرى سواء أكانت تتصل بعناصر بنائية قديمة مثل: الحدث – الشخصية – الزمان – المكان... أو تشكل وحدات بنائية مستحدثة مثل: المفارقة، والسخرية، وشاعرية القص، والحلم، والرمز.. والاستعانة ببعض

خصائص الفن التشكيلى، والمونتاج السينمائى، والأداء السيمفونى.. ولا ريب أن كلا من هذه الوحدات في حاجة إلى وقفة طويلة – لا تناسبها هذه العجالة.. كما أنى أود أن أترك المجال لغيري، حتى نسهم جميعاً – بأداءٍ ديمقراطي – في بحث مجالات التجديد في بنية القصة القصيرة المعاصرة.

وأخيراً.. فباعتباري كاتب قصة.. أكثر منى ناقداً في هذه المقالة، أرجو أن أكون بهذا الجهد، قد استثرت عنصر ألتشويقْ للقراءة.. أو الكتابة في واحدٍ من المجالات، التي تحدثت عنه بإيجاز..واختصار..!![٢٢].

طـــه وادى

* * *

الهوامش

(١) قصة "باب الخلق" في مجموعة "عمار يا مصر" ص١٥٣ .

(٢) الليالي.. طبعة مكتبة مصر، القاهرة، ص٢٦٨ .

(٣) الطاهر مكي: القصة القصيرة، دار المعارف، ١٩٩٣ ص٩١.

(٤) راجع بقية الحوار في: عمار يا مصر، ص١٩٠ – ١٩٤ .

(٥) الدموع لا تمسح الأحزان، ص٥١ .

(٦) حكاية الليل والطريق، ص١٠٣ .

(٧) دائرة اللهب، ص٥٣ . (٨) السابق، ص١٤ .

(٩) العشق.. والعطش، ص١٤ . (١٠) السابق، ص١٠٢ .

(١١) السابق، ص٣٤ . (١٢) السابق، ص٦٨ .

(١٣) السابق، ص١٩ . (١٤) الليالى، ص٣٦٩ .

(١٥) رشاد رشدى: فن القصة القصيرة، طبعة دار العودة، بيروت، ص٨٣.

(١٦) يمنى العيد: الراوي.. الموقع والشكل، طبعة مؤسسة الأبحاث، بيروت، ص١٠ .

(١٧) سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية، القاهرة، ص١٣٠ .

(١٨) قصة الأطلال.. دائرة اللهب، ص٤ .

(١٩) حكاية الليل والطريق، قصة "مواقف مجهولة"، ص٢٢ .

(٢٠) حكاية الليل والطريق، ص٥٥ .

(٢١) العشق.. والعطش، ص٧١ .

(٢٢) كتبت هذه المقالة سنة ١٩٩٣ – ونشرت في كتاب للمؤلف بعنوان: "في البدء تكون الأحلام" – الهيئة المصرية للكتاب، سنة ١٩٩٥ ، ص١٢٣ .

- وفي مجلة "الفيصل" السعودية – العدد (٢١٩) فبراير ١٩٩٥ .

* * *

عمار يا مصر.. تعكس موهبة روائي

أ. د. شكرى محمد عياد
أستاذ النقد الأدبي
كلية الآداب – جامعة القاهرة

أثارت مجموعة الدكتور طه وادي في ذهني كثيراً من الذكريات، وكثيراً من الأفكار.. وقد كنت في الحقيقة أمنّى نفسي بأن أسترسل في حديث الذكريات هذا. ولكن يبدو أن الوقت لا يحتمل مثل هذا الاسترسال، لذلك سأكتفي بالمحور الذى كانت تدور حوله أهم هذه الأفكار والذكريات، وهى :

أولاً : علاقة الدراسات الأكاديمية بالكتابة الإبداعية:

أو علاقة الأستاذ الجامعي بالكاتب المبدع أو المنشئ. سألت الدكتور طه وادى – ولم أكن أعرف إلى وقت قريب أنه يكتب القصة. كيف تلقوا هذا النشاط – أعنى زملاءه أو زملاءه الكبار أو ربما أساتذته، في الجامعة. فأدهشنى أنها استقبلت استقبالاً حسناً. وهذا تغيُّر كبير بالنسبة لما شهدتُه أنا، مع أن الفارق في السن بينى وبينه ليس فادحاً أو فاحشاً إلى هذه الدرجة، فأنا عندما جازفتُ بأن أكتب القصة وأنا أدرّس بالجامعة وأنْ أنشرها في مجلات سيّارة – مثل "روز اليوسف" و "صباح الخير". في ذلك الوقت.. سمعتُ أحياناً بعض ما لم يسرنى سماعه من التعليقات. وكان من أشدها "رفقاً": أن هذا نوع من ضياع الوقت، وأنى فيما يبدو إنسان لا بأس به، ولعلى لو اتجهتُ إلى الدراسات الجادة، لاستطعت أن آتى فيها بشئ. ولم أجد سبيلاً في هذا إلى الاعتذار إلا أن قلتُ:

إن جميع الناس – سواء أكانوا أساتذة في الجامعة أم كان لهم طريق آخر في الحياة – لا يخلون من رذائل، هناك من يغرمون بمشاهدة ألعاب الكرة. وهناك من

يلعبون الشطرنج – وهذه قد تكون رذائل محترمة. وهناك من يجلسون على القهوة ويلعبون النرد، فلا بأس يا أخى بأن تعدَّ هذه رذيلة من رذائلى، لا تضر أحداً.

هذه بعض الذكريات التى طافتْ بذهنى، وربما أوصلتنى إلى شئ جاد وهو: **أن الجامعة أصبحت شديدة الارتباط بالحياة الآن.**

ولكنى لا أقبل هذا بدون تحفظ، وربما سمحت لنفسى أن أقف موقف ناقدى في تلك الأيام القديمة. لا لأنفر صديقى وأخى – ربما ابنى الدكتور طه وادى – من هذا النشاط، **ولكن لأقول إننا في الجامعة عندما نعيش الحياة الأدبية المعاصرة، ينبغى أن نحرص في الوقت نفسه على أن نربطها بالزاد، الذى يحوله إلى غذاء يومى. وهذه مهمة في غاية الصعوبة،** ويكفي أن أقول إن إحدى الصحيات التى سمعناها كثيراً، ووصلت أسماعنا في السنين الأخيرة، كانتْ من بعض كتاب القصة الذين ما فتئوا يرددون أنهم جيل بلا أساتذة مثلاً. وهذا معناه ببساطة أنهم يكتبون بلا تراث، وهذا لا يسئ إلى التراث، وإنما يسئ إليهم، ويسئ إلى الثقافة التى يفترض أنهم يسهمون في إغنائها وإثرائها.

* * *

ثانياً : رؤية أدبية.. في المجموعة :

بعد هذا أحب أن أقول كلمة عن المجموعة – بهذه المناسبة – وهى : **أنك لا تخطئ في مجموعة طه وادى أن تلمس عبق التراث القديم، والتراث الحديث أيضاً، فكلاهما منكور ومزدرى من بعض الشباب، مزدرى لأن فيه شعرا وأساطير ونحوها، وهذه لا تأتى مفتعلة، ولا تأتى أبدا في صورة استعلاء أو حزلقة أكاديمية، وإنما هى جزء من الحياة، وجزء من الفكر، وجزء من الفن. وهذا شئ أسعدنى كثيراً في هذه المجموعة، وأحب أن أضيف: أنه لولا هذا لما فكرت أن طه وادى يدرس في الجامعة، وأن له دراسات أدبية. فهو قصاص عنده لذة القص – وكما قلت له في حديث خاص – عنده شقاوة القاص أو الأديب في اللعب بالعبارة واللعب بالحادثة.**

لا أظن أن الوقت يتسع للاستشهاد بجُمل، ولكن الفن القصصى عند طه وادى يشمل الجملة، والجملة يمكن أن تحتوى على كل ما في الفن القصصى من تحضير وتمهيد ومفاجأة بصورة مركزة، كما تحتوى الذرة على عالم كامل، ويمكن أن ينظر إليها كما لو كانتْ كوناً بحاله، أو مجرة شاملة لعدد من النجوم والكواكب. الجملة القصصية أيضاً تحتوى على كل ما تتخيله في الفن القصصى وغير القصصى، وعند طه وادى ذوق هذه الجملة.

***

ثالثاً : طول بعض القصص في المجموعة :

لى ملاحظة ثالثة أحب أن أقف عندها وأنتهى عندها أيضاً وهى: أن هذه المجموعة حوت قصصاً طال بعضها إلى أكثر من أربعين صفحة، وقصر بعضها إلى أقل من أربع صفحات.

عندما أقارن بين هذين النوعيْن يبدو لى أن طه وادى لديه موهبة الروائى أكثر من موهبة كاتب القصة القصيرة. وقد أكون مخطئاً في هذا. ولكن القصة الطويلة أو الرواية الصغيرة التى عنوانها: (فندق العالم الجديد).. في طرازها أو في شكلها أو في حجمها من أجود ما قرأت من القصص – براعةً في التمهيد بإعطاء صورة "هونج كونج" هذه العاصمة المختلطة بما يبدو فيها من سعادة ومرح إلخ... ثم النهاية الفاجعة التى تأتى مناقضة لهذا كله.. وفي خلال هذا الانتقال لا يعطيك الكاتب لحظة ملل، أو لحظة لا تكتشف فيها شيئاً جديداً في الحياة المادية أو في النفس الإنسانية.

هذه القماشة الواسعة التى يرسم عليها طه وادى تناسبه جداً، أما القماشة الصغيرة الضيقة فلا أحسب أنها تعطيه هذه الفرصة. وكل الذى أخشاه أن يكون طه وادى قد مارس القصة القصيرة أو كتب القصة القصيرة، كما كتبتها «أنا» على أنها الملجأ الوحيد الممكن لمحاولة الخلق، لأنه باعتباره أستاذاً ملزماً بالتدريس وملزماً بالتأليف فيما يدرس إلى آخره، لا يكاد يخلو لنفسه فترة تكفي لاحتضان

فكرة رواية طويلة، وأدائها بالشكل الذى يبغيه. مع أن طبيعته وأسلوبه المنساب المتدفق الذى لا تشعر فيه لا بالعناء، ولا بالبساطة، التى تحسب أن الكاتب حصلها بمزيد من إعمال الفكر ومزيد من التعمق، وإنما هو كاتب يميل بطبعه إلى نبرة حكى الحدث ونغمة قول الحوار.

هذا هو الذى يجعله كاتباً روائياً، وأنا أتمنى أن أقرأ له قريباً روايات طويلة.. تحقق له دوراً أدبياً في مسيرة الرواية المعاصرة. وإن كان هذا لا ينفي قدرة طه وادى في كتابة القصة – كما تجلت في هذه المجموعة الجميلة – مجموعة عمار يا مصر(*).

د. شكرى عياد

* * *

(*) ندوة.. في دار الأدباء بالقاهرة – ٨ يناير ١٩٨١.. كما شاركت فيها أ. د. أنجيل سمعان.

شاعرية القص.. في "عمار يا مصر"

أ.د. الطاهر أحمد مكى
أستاذ الأدب العربي
كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

أود أن أقول كلمتى عن مجموعة "عمار يا مصر" كقارئ أولاً، وكقارئ يتحرك في نطاق معيّن من أشياء يلتزم بها :

أول هذه الأشياء : أن العمل الفنى بطبيعته يتسع لأكثر من تفسير، ليس هناك إطلاقاً تفسير واحد للعمل الفنى هو الصحيح، وما عداه باطل. فنحن نقرأ بذوقنا وبأحاسيسنا، ونفهم من خلال اللحظة التى نقرأ فيها أحياناً متفائلين، أحياناً متشائمين، أحياناً في ظروف طيبة، أحياناً في ظروف صعبة، وكلها تترك في فهمنا للنص الذى أمامنا آثاراً مختلفة.

الشئ الثانى : الذى لا أملّ قوله – **هو أن العمل الفنى الجيد، لا يفتح أسراره ومغاليقه مع القراءة الأولى. لابد أن تقرأه وأن تعود إليه، وأن تكتشف مع** كل قراءة جديدة شيئاً جديداً.

الشئ الآخر أيضاً الذى **أتحرك في نطاقه : أن ما يكتبه الكاتب هو أداة توصيل، فإذا استطاع أن يوصل إلينا الفكرة التى يريد أن يقولها، وإذا استطاع أن** يجعلنا نعيش نفس التجربة التى عاشها، فقد أدى مهمته.

هذا ما أراه.. في مجموعة القصص التى معنا، وأرجو ألا يتهمنى أحد بالمجاملة – لأن الدكتور "طه" سمع من النقد – ربما ما لم يُسمع ضد كاتب. لكنّى أبادر فأقول: **إن هذه المجموعة شدتنى.. وأعجبتنى. شدتنى بدءاً بلغتها الشاعرية، والعملية الأدبية في المقام الأول عملية لغوية، المواضيع والقضايا والفلسفة، هذه تأتى في نهاية المطاف.. والأدب لغة، فمادام الكاتب قادراً على التصوير الجميل**

وعلى نقل التجربة، وعلى أن يجعلك تعيش معه كما لو كنت رفيقاً له فقد أدى واجبه. وأنا أعتقد أننى عشت مع الكاتب كل تجربته: في بساطتها حين يتبسط، وفي عمقها حين يتعمق – ولم أشعر مع أىّ سطرٍ منها بالملل، ولذلك عددتُ هذا العمل عملاً أدبياً ناجحاً.

* * *

بعد هذه الملاحظات العامة – كإنسان يعمل في مجال النقد – أحاول أن أتلمس بعض ما قد يكون فيها من سمات وخصائص أدبية.

أولاً : إن القصص كلها وردتْ على لسان الكاتب كبطل :

أول ما أربكنا به الكاتب هو أن القصص كلها وردت على لسانه كبطل، وأما المرأة البطلة فقليلة. هل ما هو في هذه القصص سيرة ذاتية له... أم هو يتحدث عن أبطال آخرين؟ – أعتقد أن هذه مهارة منه – في أكثر من مكان يخيل للإنسان أن طه وادى يكتب تاريخ حياته، وبعد قليل يتبين له أنه عبث بنا وبخيالنا.

تطبيق قواعد القصة على المجموعة :

عندما تطبق قواعد القصة – لابد لكل فنٍ من قواعد، لأن الفن هو ما لا يستطيعه كل الناس، فإذا ألغيْنا القواعد وكل إنسان استطاع أن يكتب كما يشاء فلن يكون هناك أدب.

قصة 'فندق العالم الجديد' وقصة 'للقمر وجوه كثيرة' تدخلان في باب الرواية القصيرة، وليسا من باب القصة في شيء. فالقصة تمثل موقفاً، تمثل لحظة، كما تمثل حدثاً. أما القصة الأولى والثانية، فقد طالتْ أحداثها، وتعددتْ شخصياتها، وتعددت أمكنتها، فهى لا تدخل في باب القصة القصيرة، وإنما هى من باب الرواية القصيرة.

والنقاد يقولون : إن الرواية قد تقصر، لكن القصة القصيرة لا تطول بحال من الأحوال، لأنها إذا طالتْ فإن الطول الذى يأتى فيها يكون لوناً من الحشو.

فيما عدا ذلك فإن بقية القصص تلتزم بالقالب الشكلى المتعارف عليه للقصة.

ثانياً : من ناحية الموضوعات :

إذا تركت ناحية البناء الفنى، فسوف نحاول أن نتلمس الموضوعات لنتكلم فيها. وكل ما أود أن أقوله: **إن الكاتب قد تجاوز بنا قليلاً نطاق الموضوعات المعادة والمكررة.**

ألح على هذه القضية، لأننى أود من كتابنا القصصيين أن يتجاوزوا بنا مرحلة الأربعينات والخمسينات والستينات، وأن نعيش همومنا المعاصرة، وهى هموم أكثر من طاقة كل الكتاب، وكل الناس. همومنا كثيرة ومشاكلنا أكثر، ونود حينما نقرأ هذه القصص أن نجد أنفسنا ومشاكلنا اليومية فيما نقرأ من قصص. فالمرء حينما يقرأ القصة، ويجد أن الزمن قد تجاوزها، وأنها ليست 'بنت اليوم'، وإنما هى 'بنت الأمس'، يحس بخيبة أمل كبيرة، فكثير من قصص 'عمار يا مصر' على الأقل تتجاوز بنا الماضى إلى شئ من مشاكل المرحلة المعاصرة.

ثالثاً : الوسائل التى استخدمها الكاتب :

عندما نأتى إلى الوسائل التى استخدمها الكاتب، فإن الإنسان يضع يده على أمريْن هامين :

أما الأمر الأول فهو : أنه استخدم أسلوب الارتداد أو (الفلاش باك) بكثرة، ولا ضير في هذا، لنخرج من حلقة امتداد الزمان والمكان. لا ضير على الكاتب في أن يرتد إلى الماضى، ليتذكر شيئاً من أحداث الأمس.

وأيضاً استخدم (المنولوج الداخلى) بكثرة واضحة، وليس في هذا عيب أىُ عيب على الإطلاق، ولن نعطى أمثلة، لأن الأمثلة كثيرة ومتعددة.

الوسيلة الأخرى التى وقف عندها طه وادى – وكانت جميلة حقاً، هى أنه حاول أن يشكّل ما أسميه أنا بلون من **(طباق المواقف) أو (الطباق النفسى)**. نحن نستخدم في 'البلاغة' (طباق اللفظ)، بمعنى أن نضع لفظاً في مواجهة لفظ آخر.. أو ضد لفظ آخر. فتبدو مدى المفارقة التى بينهما، ويتضح المعنى أكثر وبشكل أعمق. قد نضع موقفاً في مواجهة موقف آخر، فيلقى هذا على كلا الموقفين شيئاً من

الوضوح، والدكتور طه وادى استخدم هذا كثيراً، وكان بارعاً في هذا الاستخدام، وأعطى مثالاً من قصة فندق العالم الجديد:

حينما قرر أحمد أن يتزوج (ماى) مصادفة، واستشار صديقه الصينى، فإن صديقه الصينى قال له بعد حوار جميل:

- أنا سأذهب الليلة إلى الكازينو، وسأقامر بكل ما معى، لأرى حظك.
- ما علاقة هذا بما نحن فيه ؟
- إن كل ما أكسبه من اليد إلى الفم، اليوم عندى خمسون دولاراً، إما أن أخسرها وأبيت مثل كل ليلة، وإما أن أكسب مائتى دولار فأشترى بدلة جديدة.
- إذن لم لا تدخر دولاراتك القليلة إلى أن تصبح كثيرة، وتشترى ما تحتاج إليه؟
- هذه ثنائية.. تفكّر في الحياة بمنطق اقتصادى، وفي الزواج بقلب شاعر؟!

إذن هو يضع مغامرة الزواج مع فتاة لا يعرفها، ولم يلتق بها غير ليلة أو غير لحظة، تماماً في مواجهة إنسان ذاهب ليلعب القمار، إما أنْ يربح وإما أن يخسر.

أيضاً عندما يقابل بين طفولة ماى في فيتنام وطفولته في قرية مصرية.. فهذه مفارقة أخرى، بالإضافة إلى هذا عندنا أيضاً مقابلة أخرى في القصة نفسها:

(راودته فكرة أن الإنسان مُسيَّر، تناسى كل شئ سوى أنه رجل مع امرأة. وكان الموقف جديداً عليه، لم يزايله التردد...).

ثم يضع هذا الموقف بعد ذلك في مواجهة المصباح وما يبعثه من ضوء:

(نظر إلى المصباح داخل الأباجورة، يصارع الضوء والظلام، لمست يده بطن ساقها، فجرها سريعة، أعادتها إلى مكانها...)

بدأ يقيم علاقة موازنة بين الضوء والمصباح، وبين المعابثة التى كانت بينه وبين صاحبته.

مثل هذا الأسلوب جميل وقوى الدلالة. ويمكن أن نجده في قصص أخرى عند الكاتب. وعندما نصل إلى الأسلوب – ولازلنا في مجال الحديث عن الأسلوب – نجد أن **أسلوب طه وادى (شاعرى)، يشد الإنسان بقوة إلى هذه الشاعرية،** حتى إن بعض الكلمات يمكن أن تأخذ شكل حكمة أو شكل مثلٍ يتردد مع الزمن:

(ليس بالعواطف وحدها يقرر الإنسان مصيره)

(إذا اتفقت المصالح المادية، تعانقت البنادق)

(الحبُ مفتاح الحرية، والحرية باب الحياة)

(لا شيء يجعلنا عظماء سوى الألم والأمل).

كذلك نلاحظ أنه يستخدم **(أسلوب السخرية)** حين يقتضى الموقف القصصى ذلك والسخرية عامل مهم جداً بما فيها من تناقض، وبما فيها من مفاجأة، لتبعث في نفس القارئ نشوة من الأمل ونشوة من اليقظة قبل أن يسيطر عليه الملل عند القراءة.

والأمثلة على ذلك كثيرة:

(على يسار الداخل فُرْن مقدس لحرق الجثث – بالطبع جثث الأغنياء فقط، لأن العملية مكلفة).

(وبعدها أنعم الله عليّ أيضاً بوفاة عمتى.. إلخ).

هذا كله نوع من السخرية. ويستخدم الكاتب منها – كما قلت – صوراً كثيرة رائعة، لا أود أن أقف عندها ولا أن أحللها، وأنا أعتقد دائماً أن تحليل الصور الرائعة إلى جزئيات، يذهب بجمالها تماماً. كما لو قمت إلى شيء مادى جميل مصنوع مثل اللوحة.. ونثرتها، لتعرف مما تتكون، ستتحول جزئياتها في نهاية المطاف إلى كومة من الأنقاض، ولذلك أقف أمام هذه الصور الجميلة، وأتأملها وأستمتع بها. ومن يريد أن يحللها فهذا أمر يصنعه لهوى في نفسه.

***

فيما يتصل بتوظيف اللغة العامية:

في الواقع علينا أن نفرق بين شيئين موجودين في القصة:

القصص في مجملها مكتوبة بلغة فصيحة، ولكن توجد بعض التعابير الدارجة، وأنا لا اعتراض لى عليها على الإطلاق، فلا يذهب أبداً بعربية الكلمة ولا بروعتها أن تكون مما يستخدمه العامة. نحن نطلق على الكلمة "عامية" – إذا أصابها لون من التحريف في الصوت أو الدلالة.

أما إذا كانت الصوتيات صحيحة والدلالات صحيحة، فهى لغة عربية، لا اعتراض إطلاقاً عليها إذا استخدمت، مثل.. (الولد يلعب بالبيضة والحجر).. هذه لغة عربية صحيحة مائة بالمائة.

طبعاً طه وادى – استخدم اللغة العربية الفصيحة جداً، وصديقى د. عبد الفتاح عثمان عاب عليه بعضاً من القضايا، أنا لا أعتقد أن في ذلك عيباً. وليسمح لى بهذا، فقد استخدم طه وادى كل هذه الأشياء، واستخدم أيضاً اللغة العامية، والكاتب لم يخطئ حين استخدم اللغة العربية، ولم يخطئ حين استخدم اللغة الدارجة.

* * *

الملاحظة الأخيرة :

أحسست أن هناك فكرة ملحة، تتردد في أكثر القصص، وبين كثير من السطور، وهى فكرة (العذاب.. والألم)، ولا أدرى لماذا..؟ يبدو أن د. طه يحس أو يختزن في أعماقه عذاب وآلام كثير من المصريين، لأنه بين كل سطر وآخر تتردد كلمات:

العذاب – الألم – المتاعب – الحياة المضطربة.. إلخ.

أجد كل هذا.. والأبطال كلهم لهم متاعب، فلا أعرف، أليس في حياتنا شئ أبداً يبعث على التفاؤل.. ويقدم لنا بطلاً مشرقاً خالياً من الهموم.

وإذا لم يعد هناك هذا البطل فتكون كارثة على كل حال، وعلينا مهما كانت

الظروف، ورغم ألوان المعاناة، ورغم ألوان الألم أن نبشر بالأمل، وأن نبشر بالتفاؤل، وأنا أهنته بهذه المجموعة الطيبة الرائعة وهي بداية الطريق، والصينيون يقولون:

إن طريق الألف خطوة، يبدأ بالخطوة الأولى.

ولنا أمل كبير في استمرار المعاناة واستمرار الكتابة، وأن ينسى طه وادي أكاديمية الجامعة، وقواعد النقد في كلية الآداب، وأن ينطلق فناناً دون أن يفكر في أى اتجاه، ولا إلى أى مدرسة، عليه أن يستجيب لانفعاله ولمشاعره، وأن يترك قلمه. وأنا على ثقة من أن هذه المجموعة خطوة أولى على الطريق.. وأن طه وادى أديب ستكون له مكانته الفنية المرموقة بإذن الله[*].

أ.د. الطاهر أحمد مكى

* * *

[*] ندوة.. نادى القصة بالقاهرة في : ٢٠/ ٤/ ١٩٨١م. وقد حضرها أيضًا: أ.د. نبيلة إبراهيم – د. عبد الفتاح عثمان .

النظمُ القصصى في :

الدموع لا تمسح الأحزان

أ.د. صلاح على رزق

أستاذ الأدب الحديث

كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

مصطلح "النظم" المقتبس عنواناً لهذه الدراسة يشير إلى أن وجهتها استكشاف طبيعة التركيب النحوى التى تحكم صنعة القصص المدروسة، أو التعرف على القانون أو الإطار الذى يهيمن على توالى وحدات القص في كل منها، ويحقق تآلف تلك الوحدات. غير أن الباحث يرى أن مفهوم "النظم" في النقد القديم، أو "الشكل" عند النقاد الشكليين، أو "الأسلوب" عند علماء اللغة المعاصرين يقضى بأن يكون معنى العمل الفنى أو مضمونه جزءاً من نظمه أو شكله أو بنيته، كما أن الرموز اللغوية المستخدمة في تشكيله هى أداة ذلك النظم ومادة ذلك التشكيل ومظهر تلك البنية. ومن ثم فإن دراسة النظم القصصى لهذه المجموعة سوف تشمل:

أولا: التركيب النحوى للحكاية : بمعنى أنه سوف يتتبع وحدات القص بالتحليل الذى يختبر مدى وثاقة العلاقات القائمة بين أجزاء العمل ويكشف عن قانونها الخاص، سواء كانت هذه العلاقات منطقية تصطنع مبدأ السببية دعامة لها، أو زمانية تتخذ من سرد الأحداث المتعاقبة أساساً لها، أو مكانية تتجاور فيها الأجزاء لرسم سطح معين. ولا شك أن فاعلية الشخوص في تطوير وحدات القص تدخل ضمن إطار هذا المبحث.

ثانياً : لغة النص : أى شكله الصورى ماثلاً في خصائص الكلام وسمات الأسلوب من جهة، وفي طبيعة موقعية التعبير من جهة أخرى.. أى دراسة القول

في ضوء رده إلى من يصدر عنه ومن يتلقاه وظروف الموقف.

ثالثاً : (رسالة) الحكاية وموضوع العمل الأدبى : أو ما الذى تقوله القصة ويؤديه النص ؟ باعتبار أن جزءاً هاماً من القيمة الفنية والجمالية للقصة أن تقول شيئاً ،يمارس الرمز الدال المستخدم في صنعها من خلال أدائه ووجوده، ويحقق قيمته الخاصة في سياق خاص.

* * *

١-١ مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) هى المجموعة الثانية للدكتور/طه وادى، صدرت عن دار المعارف أواخر سنة ١٩٨٢. وتتضمن خمس عشرة قصة قصيرة اطرد خلال معظمها وجود بعض الشخصيات القصصية.. الأمر الذى يجعلها أشبه بحلقات رواية طويلة، أخذت كل حلقة منها شكل القصة القصيرة. ولا يكاد يكمل زمن كتابتها عاماً واحداً، فأسبقها كتابة كتبت في أكتوبر سنة ١٩٨٠م، وآخرها كتابة كتبت في يوليو سنة ١٩٨١م ولأنها ليست المجموعة الأولى، ولأن صاحبها أستاذ أكاديمى معنى بالدرس الأدبى وجماليات الفن وتقنيات الأنواع الأدبية.. فإن قارئها لا يمكن أن يغفل عن هذا عند القراءة والدرس.

١-٢ تبدأ القصة الأولى (إسماعيل يأكل الخس) بوصف لحظة من حياة بطلها، وهى لحظة ذات دلالات إيحائية، إذ أنها لحظة ميلاد النهار وتفتح عينى البطل على ضوئه. والنهار – بصفة عامة، وفي حياة إسماعيل – عامل اليومية – بصفة خاصة – يستحضر حركة الحياة، ويعنى ممارسة الوجود وتحقق المهمة المفروضة خلاله. وبعد رصد موقف استيقاظ البطل وزوجته على نحو لا يخلو من إشارة إلى ملمح من ملامح حياته، يعود الكاتب إلى وصف تقريرى موجز يحدد فيه – بحسم وصرامة – عالم إسماعيل الذى يبدو ضيقاً لا يتوقع له مزيد اتساع، ثابتاً لا يؤمل له شئ من التغير.

ومن ثم تبدو غيبة العامل في جملة البدء - وعودة الضمير على ما لم يسبق،

وتقديم وصف اللحظة على تحديد العامل - أموراً ذات قيمة فنية في عملية البناء. فأول ما تشير إليه القصدُ الفنى إلى إحداث تركيب نحوى مخصوص، وأول ما تطمح إليه أن تكون مظنة التبرير القيمى. ولا شك أن الدلالات الإيحائية المشار إليها في جملة البدء قد حققت لهذا التصرف الفنى ما ارتجى من ورائه.

في إطار من علاقات الزمن يأتى الحدث التالى ماثلاً في خروج إسماعيل راكباً حماره بكيفية تشير- عند التحقيق - إلى أنه غافل عن دونية واقعه، أو أنه لا يدرك قسوة ذلك الواقع. ويزيد هذا توكيداً ارتفاع صوته بغناء كلمات تكشف عن أنه يصنع لنفسه واقعاً خاصاً به، يبدو منبت الصلة عن الواقع الفعلى موضوعياً. ونعرف أن وجهة إسماعيل العمل سراية العمدة، ونعلم – فيما بعد – أنه يعمل هناك للمرة الأولى، الأمر الذى يمنحه سعادة لا يستطيع كتمانها. وعبر هذه الرحلة يحدث موقف يشير إلى أن العالم الخارجى من حول إسماعيل لم يكن يداريه حقيقة واقعه.

وعبر الرحلة إلى ذلك العالم الجديد يقع الحدث الأهم ماثلا في رؤية إسماعيل لابنة العمدة (مرفت) وهى تمارس رياضتها في الحديقة، فتبدو له مخلوقاً غريباً "، لا يدرى من الإنس أم الجن؟"، ثم في طلبها منه عمل أرجوحة - بعد لقاء يقتنص الكاتب من خلاله فرصة المفارقة الواضحة بين الشخصيتين ليطنب في رسم ملامح جديدة من مكونات شخصية إسماعيل – وحثها إياه على إنجاز هذا التكليف وإغرائه على ذلك بأنها سوف تعطيه تفاحة" جزاء على ذلك. وبالمناسبة.. فإن الكاتب يوظف فكرة إعطاء المرأة للرجل ثمار الفاكهة إغراء بعمل ما كثيراً ما تكون نتيجته في غير صالح الرجل في أكثر من قصة من قصص المجموعة (البالونة...). ولا يخفى أن هذا لون من توظيف الموروث المعرفي الشعبى أو الخلفية الأنثروبولوجية العامة، وصورة جديدة من إغراء حواء لآدم واستجابته لهذا الإغراء على نحو يقود إلى سقوطه على نحو ما.

ويتمثل وقوع إسماعيل في مصيدة هذا الإغراء من خلال هيمنة فكرة

التعرف على التفاح وعلى وجوده جميعاً. وحين يضرب له "عبد العاطى" الأمثال، ويسرد عليه الأشياء (الكمثرى – الخوخ...) فلا يعرف.. تزداد المشكلة تعقيداً. وحين يخبره – ساخراً – أن التفاح مثل "الخس"، تكون قضيته أن يعرف طعم الخس (ولنلاحظ حدة المبالغة)، ويعز حصوله عليه إلا بمختلف الحيل والوسائل.. إلى أن يحصل عليه في النهاية، فيهرع إلى زوجته يدعوها إلى أكل التفاح، فتدهش لأمره، وتلخص قضيته وفكرة القصة في جملة النهاية حين تقول : "لقد تغير إسماعيل منذ عرف طريق سراية العمدة". وتكون هذه هى النهاية التى حسن الوقوف عندها.

نستطيع – في ضوء ما تقدم – أن ندرك أن هناك تضافراً بين العلاقات المنطقية والعلاقات الزمانية على صنع قانون البناء الفنى لهذه القصة، إذ أنها تبدأ بوصف لحظة بدء النهار.. ذلك النهار الذى يشهد حركة في اتجاه عالم يدخل للمرة الأولى، ومن ثم فهو مظنة الحدث المؤثر والتغير المتوقع، ومواجهة الجديد الباهر.. تلقائياً تقود الرحلة إلى اصطدام العالم الخاص بالبطل بالعالم الخارجى حين يغشى بصره بريق عطاء ذلك العالم الذى أخذ صورة المكافأة وحسن الجزاء – فأحدث تغيراً لم يكن العالم الخاص مؤهلاً – بحكم طبيعته – لتلقيه، ومن ثم كان التغير الفج الذى لا يبدو في الحقيقة سوى نوع من السقوط.

* * *

١-٣ وقد صاحب رحلة صنع الحدث على ذلك النحو رحلة رسم الشخصية، فبعد البدء وتحديد العالم الضيق على النحو المشار إليه من قبل.. رصد الكاتب طبيعة ضيق الأفق ومحدودية النظرة في حديث النفس المحزونة أمام قهر "عبد العاطى" لإسماعيل واستعلائه عليه.. ذلك الحديث الذى تمنى فيه إسماعيل لو لم يغادر جده موطنه في الإسماعلية، تلك المنطقة التى تحير في تحديد جغرافيتها! كما كشف الكاتب على إحساس البطل بالدونية، ونصيبه من البلاهة وبطء الفكر في موقفه أمام ابنة العمدة، ثم وصف ملامحه الجسدية من خلال نظرة هذه الابنة له، وتعقيب الراوى على هذه النظرة من خلال التقرير وحديث النفس وتوظيف

القصص الخرافية القافزة إلى ذاكرة البطل.. وأخيراً في انشغاله بقضية "الخس" الذى يماثل التفاح ودعوة الزوجة إلى مشاركته إياه.

غير أن شيئاً من الاهتزاز أصاب هذا البناء في بعض المواضع التى يميل فيها الكاتب إلى الاستطراد الذى قد لا تحتمله طبيعة القصة القصيرة، وذلك مثل حديثه عن "حمار على أبو عطية" لمجرد مخالفة طعامه لطعام حمار إسماعيل الذى ذكر عرضاً. وكذلك وصفه لشخصية عبد العاطى ومواهبه المتعددة دون ضرورة فنية تستوجب ذلك.

* * *

١-٤ أما لغة القصة فنقية مقتصدة في الأعم الأغلب، يسيرة قريبة المأتى دالة على المراد بدقة، ولا تخلو من ظلال إيحائية غالباً، يرجع استخدامها في الدلالات الحقيقية الحسية استخدامها المجازى التجريدى. وتصاغ على نحو يبدو فيه الحرص على إظهار مهارات البناء وتميز الأداء. ولا يخفي حرص الكاتب على رسم الصورة وتوظيف الرمز الذى يمتح في الغالب من الوجدان الشعبى العام في شفافية ودقة. ولعل أبرز ما يميز لغة هذه القصة توفيقها الملحوظ في تداخل السرد والوصف والحوار وتمازجها على نحو يهيىء لها بلاغة لا يخفي قدرها من الخصوصية. ولأن الاستشهاد يجرنا إلى الإطالة دون أداء المراد كاملاً، فمن المستحسن الرجوع إلى القصة للوقوف على قيمة هذا الجانب من أدائها.. ولعل أبرز مواطنه ذلك الموقف الذى يجمع إسماعيل ومرفت وعبد العاطى (ص ٦-٧). ولعل نصيباً من التوفيق في هذا المجال يظهر في تمايز مواقف الراوى والبطل والمؤلف دونما لبس أو خلط. غير أن هيمنة الراوى الخارجى على القصة: حدثها وشخوصها وجوها صنعت للكاتب من خلال اللغة حضوراً واضحاً، حيث كان من المستحسن حضوره من وراء حجب أو تواريه تماماً.. فمثلاً حين نقرأ جملة البدء: "فتح عينيه بصعوبة على طاقة يوحى ضوؤها الهامس بميلاد النهار"

.لابد أن نسأل: ما الذى أضافته كلمة "بصعوبة"؟ وما قيمة وصف الضوء في هذا السياق بكونه هامساً؟

ثم إن هناك بعض الألفاظ أو الجمل أو الصور التى لم يحالفها التوفيق في بلوغ ما يراد من ورائها.. فمكان نوم عامل اليومية وزوجته على فرن لا يسمى "حجرة النوم"،ثم إن تشبيه هذه الحجرة بأنها مثل "ترعة راكدة" تشبيه غريب يتراءى خلفه وجه شبه مجرد من مسافة بعيدة جداً وعلى نحو لا يخلو من تكلف وافتعال. ثم إن الزوج جذب زوجته قائلاً: "امرأة يا أم السعد" .ولا شك أن وقع كلمة "امرأة" هنا غير مقبول، فضلاً عن أن الشخصية المرسومة للزوج وطبيعة الحياة التى يحياها تجعل مثله أقرب إلى أن يستخدم كلمة "بنت" أو "ولية" التى استخدمها الكاتب في السطر التالى مباشرة. وحين لا ترد الزوجة "قرصها" في كتفها، ولا يخفي أن الإيحاءات المقرونة بهذه اللفظة في مثل هذه الظروف تجعلها غير مناسبة للموقف. وبعد أن يذكر الكاتب لنا أن "إسماعيل" يعاشر زوجته منذ سبع سنوات دون إنجاب يعقب قائلاً: " لا يعرف السبب ولا يفكر في السؤال" .وإذا كان النفي الأول وارداً فلا أظن النفي الآخر ممكناً، وإنما اجتلب إتماماً لازدواجية الجملة. وحين يصف بعض الملامح الجسدية للبطل يقول: "العجيب فيه ساقاه" يسيران إلى الداخل" والحق أني عنيت نفسى بتصور الهيئة فلم أدركها.. وإذا استطعت إيهام نفسى بإدراكها، فلا يمكن إيهام النفس بأن لهذا الوصف قيمة فنية في تقديم الشخصية. وعلى الرغم من حرص الكاتب الواضح على سلامة لغته وتمكنه من ذلك، فلقد ورد بها بعض الهنات مثل قوله على لسان مرفت : " عليك أن تقطع شجرتين كافور".

وللكاتب في بناء الجملة لازمة توشك أن تكون مطردة، وهى تأخير الفعل وتقديم الإخبار بغية الخروج عن رتابة المألوف.. الأمر الذى كان ذا فعالية إيجابية كثيراً، ولكنه افتقدها أحياناً في مثل قوله : (مثل غريق يسوقه الحظ إلى البحر الأزرق كان) . وكذلك قوله : (مثل الأطرش في الزفة كان).

وفي نهاية الحديث عن اللغة لا يمكن أن تغفل تلك القيمة الواضحة لتضمين الكاتب قصته لغة الموال الشعبى والقصة الأسطورية.. الأمر الذى أسهم في اتضاح ملامح شخصية الشخوص خاصة شخصية إسماعيل. وكذلك أسهم في رسم الجو العام للمكان الذى يعد مسرح الحدث ومنبت الشخصية.

* * *

١-٥ ليس من السهل الجزم في كلمات قليلة حاسمة بأن موضوع العمل الأدبى كذا أو رسالة القضية كيت.. فلا خلاف على أن القصة قدمت نموذج الفرد المغمور الذى لا يؤبه به إلا بقدر صلاحيته للاستغلال من جانب وجود إنسان آخر. ولكن نظرة أدق ورؤية أعمق لما تحت السطح واستيعاباً لغير المباشر تجعلنا نرى في القصة ما هو أهم من ذلك مما يشغل عمقها ويبلور جوهرها.. تلك هى فكرة حتمية الخروج لمواجهة الآتى.. الجديد.. المتغير، فكرة ضرورة التغير الإيجابى لمجابهة تغير مفروض لا فرارًا من مجابهته.. غير أن القصة تؤكد أن عدم الاحتشاد بالإمكانات المعينة على هذه المواجهة يقود حتماً إلى رجحان كفة الآخر على كفة الذات وإلى طحن العالم الخارجى للعالم الذاتى.

ومن ثم تبدو هذه الفكرة ذات علاقة وثيقة بالقيم الإنسانية العليا.. الحق الذى لا يكف الإنسان عبر رحلة حياته عن نشدانه والاحتشاد من أجل بلوغه.. حيوية الحياة وديناميتها التى توجب ضرورة إدراك الإنسان لكل ما يطرأ من متغيرات، تفرض عليه أن يغير من إمكاناته وأدواته حتى يتسنى له بلوغ ما ينشد بلوغه.. قيمة التكيف الاجتماعى.. ذلك التكيف الذى لا يكون الإنسان إنساناً سوياً إلا في إطاره.. في ضوء ذلك كله كانت القصة عملاً فنياً جديراً بالقراءة والمعاودة.

واضح أن الحديث عن هذه القصة قد طال.. ولكن لأن هذه القصة هى الأولى في تلك المجموعة التى تستمد مقوماتها من عالم واحد، ولأنها تشكل حلقة من حلقات متتابعة ينتقل خلالها معظم الشخوص القصصية، فلقد كان لها ما

بعدها. ومن ثم فسوف نستغنى بكثير مما ورد في تحليلها عن كثير مما يمكن تكراره في تناول قصص المجموعة.

* * *

٢-١ من خلال حوار عالى النبر وإيقاع حاد الجرس تبدأ قصة "أم السعد تبيع البيض"، إذ تحمل لنا هذه البداية خلاف إسماعيل وزوجته بسبب رغبتها في شراء ثوب من الباتستة وهو قصير اليد.. غير أن الراوى لا يغفل الإشارة إلى رابطة الحب بين الزوجين، ويوردها هنا على لسان الزوج، ويوردها بعد قليل على لسان الزوجة.

ولكن القاص يتبع هذه البداية بما قد يفسد دلالة الموقف، إذ يدخل "الشيخ باز" قارئ القرآن الذى يؤلف طرقه كل صباح، ويعرف هو طريقه إلى مصطبة البيت.. فهذا شأن الميسورين من أهل الريف الذين يدفعون للقارئ راتباً ثابتاً وينفحونه بخيرات بيوتهم، لا شأن أهل الريف جميعاً، فضلاً عن أن يكون شأن أمثال إسماعيل، وإلا فما معنى عجز الزوج الذى لا يسأل إلا عن نفقة نفسه وزوجه عن شراء ثوب من "الباتستة" لهذه الزوجة؟.

بعد ذلك يحدثنا الكاتب – من خلال السرد التقريرى – للحظة ارتداد في عمق ذاكرة الزوجة – عن ماضى تلك الزوجة الذى نعرف منه غرامياتها الحسية مع محمود ابن شيخ البلد، كما نعرف أنها ما تمنت يوماً أن يكون إسماعيل "رجلها".. بل يحدثنا عن لحظة انتظار محمود لها حين يقتل الانتظار بالغناء، ويورد أبيات الموال الشعبى الذى يغنيه.. وفضلاً عن أن موضوع هذا الارتداد يبدو مقحماً على بناء القصة، مؤثراً تأثيراً سيئاً على تطور أحداثها.. فإن الكاتب يعود فينقضه بقصة المستقبل الحالم الذى يعنى الزوجة من أجل غد أفضل لزوجها ولها.. بل بحديثها الخاص عما سوف تحمله للزوج من صنوف الطعام، والنص على إحساسها بالأسى لكونه يعمل كل يوم ولا يذوق اللحم إلا في العيد.

ثم – بكلمة حوار قصيرة لا رد عليها – يكشف الكاتب عن اختلاط

الزمان والمكان في القصة، إذ يورد – على لسان الزوج – قوله : الغداء.. تأخرت ياولية.

ثم يحدثنا عن الزوجة قائلاً : نظرت إليه في حيرة.. أفزعها ما بين الحلم والواقع. نقلت بصرها بين الرجل والحمار.. بين ظلام الحجرة وضوء النهار يشع من طاقة صغيرة في الجدار. ثم يأمرها ألا تتأخر في السوق، ويسحب حماره ويخرج في صمت.. أى غذاء إذن؟ وأى ظلام بعد دخول قارئ القرآن؟ وأى حجرة مظلمة؟ ومتى يكون خروج إسماعيل مع حماره وفأسه؟!.

تخرج الزوجة منطلقة وحدها إلى السوق لتبيع سلة البيض، وعبر الرحلة تكون حركة الذهن فياضة بالحيوية. ومن خلال المونولوج الداخلى يتتبع الكاتب هذه الحركة راصداً ومسجلاً فيحدثنا عن حلم عريض للزوجة، يأتى ثمرة إحساس جاثم بالمفارقة بين واقعها البائس وواقع الحاجة صديقة زوجة شيخ البلد الناعم، بين عقمها وكثرة أبناء تلك، بين هوان شأن زوجها وجلال قدر شيخ البلد.. ثم تكون انطلاقة الأمل نحو بناء مستقبل يعتمد في تناميه السريع ومغايرته للواقع على حسن تصرف الزوجة في نصف الجنيه الذى ستبيع به سلة البيض.. تلك السلة التى تسقط من فوق رأسها قبيل وصولها إلى السوق بخطوات. ووسط البيض المكسور في التراب سقطت دمعة من عين أم السعد، كانت هناك بيضة.. بيضة واحدة سليمة. أعادت الطرحة إلى مكانها، تذكرت إسماعيل والحاجة صديقة.. الدجاجة والبقرة. أمسكت البيضة المتبقية، ومضت في ثقة تتأمل شمس الضحى وخضرة الحقول.

٢-٢ ولا يخفي ذلك الرمز الشفيف الذى يغلف النهاية فيؤكد حياة الأمل في نفس الزوجة واستمرارية الحياة بما تحمل من طموحات المستقبل. ولا يخفي كذلك أنه – عدا التوفيق الواضح في البداية والنهاية – يبدو بناء القصة مضطرباً كثير الحشو.. الأمر الذى يرتد إلى عدم احتكام المواقف إلى منطق واحد في علاقاتها، ونقض الدلالات المستمدة من هذه المواقف بعضها بعضاً، والاعتماد المتكلف على

تيار الوعى، والتوظيف الفج لبعض القصص الشعبى التعليمى الذى يقف وراء حادث حركة الزوجة التى ترتب عليها سقوط السلة، فمهد لتلك النهاية التى لا تخلو من صنعة متكلفة.

٢-٣ ولقد جاءت لغة القصة مجاوبة لمواقفها طرداً وعكساً، فبدأت ميسورة متدفقة حادة الدلالة في مواقف المواجهة الحادة التى تستمد مقوماتها من لحظات الواقع المعيش ومكوناته.. هامسة رقيقة في لحظات الارتداد إلى الماضى واستشراف المستقبل في إطار الحلم. هذا بالإضافة إلى المراوحة ما بين السرد والحوار والوصف وحديث النفس على نحو يمنح الأداء حيوية، وينأى به عن آثار التقريرية ودواعى الرتابة والملل. ولكنها لا تخلو من بعض الهنات كقوله: "جماعة من النسوة يثرثرون في شئون البيت" وقوله "مشت وحدها تتأمل الحلم في الأفق المفقود، ولا أدرى أين يفقد الأفق؟".

* * *

٣-١ وفي قصة (الغريقة) يقدم الكاتب نموذجاً آخر من المغمورين الذين يهون شأنهم أحياء وأمواتاً. وتبدو حياتهم، كما يبدو موتهم – ملكاً مشاعاً لكل أحد.. من حق الناس كافة التدخل فيه والنيل منه. فالغريقة (حلاوة) فتاة عاشت لا حسب لها ولا نسب (مقطوعة من شجرة، فأهلها ماتوا، وأخوها الوحيد سجين في قضية مخدرات، وهى بعين واحدة كانت).

تحمل القصة في البدء شارات حرص الكاتب على التشويق والإثارة، فمن خلال صياح الخفير "عبد المقصود" تأتى الجملة الأولى : "يا حضرة العمدة.. حلاوة ماتت". ولا شك أن تجهيل الشخصية وطبيعة الحدث أمران يثيران المتلقى ويدفعانه إلى استشراف الآتى في شوق ولهفة. ولكن ينال من هذه البداية الموفقة وصف العمدة لحظة خروجه من بيته، يكمل ارتداء بدلته ويثبت نظارته الطبية – الأمر الذى يدل على مناسبة رد الفعل للحدث الواقع – بعبارة الكاتب : "أنسل من

الباب" ولا أدرى كيف "ينسل" المرء في مثل هذا الموقف؟ ولا كيف يكون الانسلال إذا ما أسند حدثه إلى "العمدة" في ظروف كتلك؟

٣-٢ عند هذه المرحلة الباكرة يفرغ الكاتب من تقديم الحدث المحدد: موت مجهول الكيفية لشخصية مغمورة ليس لها امتداد ولا أواصر تربطها إلى المجتمع، ومن ثم تأتى القصة فيما يعقب هذه البداية رصداً لمواقف متفاوتة من جانب نماذج مختلفة ممثلة لهذا المجتمع تجاه هذا الحدث وتجاه تلك الشخصية، فتوشك أن تلتقى تلك المواقف عند سلبية رد الفعل تجاه الحدث وفتور العاطفة تجاه الشخصية. غير أن الكاتب يشير – على نحو فنى – بإصبع الاتهام تجاه مراكز القوة في هذا المجتمع، يمثلها موقف العمدة السلبى، الذى يوصف بالجبن والخوف غير مرة. كما يمثلها حديث شيخ البلد الذى يقطع ويلح في تأكيد تبرئة المجتمع من قتل "حلاوة" دون أن يكون لديه دليل واحد على ذلك. وشيخ الخفر الذى يورد احتمال انتحارها لنفس الغرض. وشخصية ابن شيخ الخفر الذى سلب القتيلة من قبل شرفها عارفاً بما يريد، مالكاً لإمكانات بلوغ ذلك المراد. أما باقى النماذج الممثلة للمجتمع فلقد سبق أن اجتمعت على استغلال تلك الشخصية في حياتها على نحو تبدو معه ذات قناعة تامة بأن استغلالها هو الوضع الطبيعى الذى هيأتها ظروفها له.. وهاهى – بعد موتها – تتواطأ مع القوى السابقة على إهدار قيمة الحياة التى سلبتها، وكأنما لم تكن هناك قيمة أصلاً لتلك الحياة التى تمثلت في وجودها وافتقدت بموتها تلك الميتة المريبة.

٣-٣ والحقيقة أن الكاتب استطاع تطويع الزمن في هذه القصة بصورة أعانت على خدمة البناء، وتمكن من توظيف هذه الطواعية في حيوية الانتقال من الماضى إلى الحاضر، والارتداد من الواقع إلى خلفياته بصورة موفقة. ولكن هذا أدى إلى بطء الإيقاع.. بل توقف حركة الإيقاع أحياناً، غير أن ذلك كان في جانب الأداء وخادماً لتجسيد جثوم الحدث وجمود الحركة العقلية والمادية للأطراف المعنية بذلك الحدث.. ولكن موضوعية الدراسة تقضى بأن نثبت أننا نستشعر عدم الراحة

لذلك التذييل الذى ختمت به القصة التى يجب أن تنتهى بعبارة الشيخ عمران: "كل من عليها فان" أو، على آخر تقدير، عند عبارة الوصف التقريرية "تفرق أهل القرية" كل واحد في طريق..... كان كل واحد لا يرى إلا طريقه هو".

٤-٣ ولاشك أن القصة تعنى بأمر العلاقة بين الفرد المقهور والمجتمع القاهر، وتبدو متعاطفة مع الأول دائنة للآخر.. وتتراءى من خلف سطورها ظلال التأثر بنماذج القصة الروسية التى عنيت بهذا الأمر كثيراً.

* * *

٤-١ في قصة (الله محبة) يقدم لنا الكاتب نموذجاً آخر للشخصية الإنسانية (المقدس خليل) في ضوء مغايرتها للآخرين، أو باعتبار ما تختص به، ويشكل ملمح تفرد يتضح ويقوى من خلال أكثر من موقف يجمعها والآخرين. من هنا جاءت الجملة الأولى: "تطلع إليه الجالسون" حادة الدلالة على تميز المكانة من منظور الآخر. ثم تأتى الجملة التالية مركزة على الملامح الخارجية التى تهيئ لمنزلة المتميز والمختص. "كان ذا قامة شامخة". ثم تأتى الخطوة الإيجابية من خلال مواقف متمثلة في كونه أول المتحدثين. ويأخذ حديثه إطار الأمر، ويتسم بحدة الوقع: "اسمعوا يا رجال، البلد محتاجة مدرسة.. لو انتظرنا الحكومة عشرين سنة لن يسأل فينا أحد". وبعد لحظات تتسع لبعض المتحدثين تأتى جملته الثانية فتكون ألفاظها وكيفية إلقائها مؤكدة لما سبق..

٤-٢ ودعماً للموقف السابق يتضافر السرد والمونولوج الداخلى على الارتداد إلى الماضى، حيث "تعلم منذ أربعين سنة في مدرسة إلزامية مبادئ القراءة والكتابة، أيام زمان المدارس كانت.." ثم يستأثر السرد بنقل جلسة الساهرين أمام دكان "المقدس خليل" مساء الخميس، ويداخله الحوار حين تنتقل القصة جانباً من حديث الساهرين بألسنتهم، ندرك من خلاله أن "المقدس خليل" أقل المتحدثين كلاماً، وأنآهم عن الدخول في قضايا عامة، وأن كلامه يتعلق بما يعنيه هو ويخص أمر تجارته مباشرة.. الأمر الذى يشير إلى ملمح من ملامح هذه الشخصية، ويضيف

إلى معرفتنا بتكوينها جديداً.

ولكن الكاتب يجرنا بعد هذا مباشرة إلى قصة رمزية لفيل وأرنب وديك التقوا في غابة يزعم كل منهم ملكيتها لأبيه.. مشيراً بذلك إلى الخلاف الأزلى بين البشر، وربما قصد بذلك أمر العقيدة خاصة، وكأنما يلمح بذلك إلى أن نصيب "المقدس خليل" من هذا كان معدوماً. وربما ألمح إلى أن الخلاف الدينى قديم بين البشر لكل طرف فيه قناعاته الخاصة بما يعتقد.. ولا تخفي دلالة تحديد أطراف النزاع في القصة بأنهم ثلاثة والإشارة بذلك إلى حدة الخلاف بين أصحاب الديانات الثلاث الكبرى.

٤-٣ من خلال توظيف مقصود للتفاصيل والجزئيات يحدثنا الراوى عن رحلة إياب "المقدس خليل" إلى منزله ونومه إلى جوار زوجته في رقة متبادلة يصحبها ممارسة لبعض الطقوس الدينية الخاصة.. الأمر الذى يصنع "جواً" مقصوداً، وتقدم القصة من خلاله جانباً آخر من جوانب تكوين تلك الشخصية. ثم يركز على النزعة الدينية – التى أشار الموقف السابق إليها سريعاً – من خلال سرد ملابسات لرحلة العودة من قداس الأحد.. ثم من خلال المونولوج الداخلى الذى يستحضر "المقدس خليل" على شريطه كلمات الإنجيل التى رددها الأنبا برسوم على مسامعه، ونجد أن مضمون هذه الكلمات يدور حول معنى ضرورة إصلاح النفس قبل التفكير في إصلاح الآخرين. ولا يخفي أن الكاتب يضيء بذلك جانباً جديداً من جوانب الشخصية.. ولا يخفي كذلك أن تضمين النص الدينى – بعد النص الأسطورى السابق – مما يشكل عبئاً على بنية القصة القصيرة التى لا تحتمل هذا كله، على الرغم من أننا لا ننكر إسهام هذا وذاك في أداء الفكرة المراد أداؤها، واكتمال رسم ملامح الشخصية المراد تقديمها.

٤-٤ ثم تنتهى القصة بموقف سريع يشترك فيه بعض رواد دكان المقدس خليل بالتدخل فيما لا يعنيهم، ويقتصر اشتراكه في هذا الموقف على نظرات ذات مغزى أخلاقى وطبيعة دينية خاصة، ثم نداء خافت: "الله محبة.. يا عالم اتركوا

الخلق للخالق" .وهنا تكتمل لدينا ملامح الشخصية التى عنيت القصة بتقديمها.

ولا شك أن القصة وفقت في "تقديم" الشخصية محتكمة في ذلك إلى العلاقات المكانية التى تتجاوز خلالها المواقف لتتضافر حول غاية واحدة، ومن ثم اتسع سطح البناء لتلاصق الأجزاء المتنامة، لا يباعد بينها إلا الامتداد النسبى لرقعات التضمين من نصوص أخرى.. الأمر الذى نال من فعالية التكثيف المنشود في القصة القصيرة.

* * *

٥-١ الكلمات الأولى في قصة (البالونة) تنقلنا إلى حلقة الراوى الشعبى، وتلقى في خواطرنا منذ البدء أبعاد الغاية التى تدفع هذا الراوى إلى قص قصصه.. وهى دوماً وعظية بالدرجة الأولى، تلتمس العبرة من ورائها. وتكشف قراءة القصة التى بين أيدينا في كل سطر من سطورها عن التجربة الإنسانية والغرض الوعظى التعليمى. وإدركاً من الكاتب لذلك، نجده يجتهد – من خلال البناء – في إنجائها من سماجة الوعظ وأبعادها عن رتابة التعليم. لذا يعتمد على الـ "فلاش باك" إطاراً لتقديمها، فبعد أن يحدثنا عن هموم "عبد الجبار" – بطل قصته – التى جعلته ينكمش في عالمه الخاص، منعزلاً عن هدير الحياة من حوله، ويعيش في "دنيا أخرى"، الأمر الذى يستثير سراً غامضاً ويشير إلى مأساة خاصة..... يعود فيحكى لنا قصته منذ البدء إلى أن أصبح على هذا الحال.. منذ أن "توسط له الشيخ عمران إمام المسجد عند العمدة حتى أدخله في سلك الخفر". ويقص علينا سوء حاله وكثرة عياله مع عريض آماله، ويشير إلى اختيار شيخ الخفراء له لحراسة حديقة العمدة، ثم وسوسة زوجته له بالشر وتحريضه على سرقة جوال من البرتقال.. وبعد أن يدير الأمر في رأسه، ويعيش "صراعاً" شديداً، ويستشعر وطأة ضغوط قاهرة يفعلها، فيقبض عليه شيخ الخفر متلبساً، ويرفض تكتم الأمر، وينتزع منه البندقية والوظيفة. وخلال ساعات انتظار تقديمه لمحاكمة العمدة تملأ الهموم رأسه

حتى لتوشك أن تنفجر مثل "البالونة". وحين يمثل بين يدى العمدة، وقبل أن ينطق كلاهما بكلمة يسقط "عبد الجبار" ميتاً.

٥-٢ قدمت القصة عظة.. في معنى محدد مكرور هو أن الطمع يعقبه أسوأ النتائج، والشر لا يجلب إلا شراً. وبدت محاولة الخروج من الرتابة والتقريرية محاولة مجتهدة، ولكن تبقى نتائجها محدودة.. الأمر الذى قاد إلى تداخل خطوط البناء حيث أريد أن تتوازى، وتعثر الخطى حيث أريد لها أن تتقدم. وربما أسهم في صنع هذه النتيجة أن الكاتب حشد في القصة كثيراً من التضمينات التى ترتد إلى مظان مختلفة، يدخل بعضها في حكم الكليشيهات مثل : "الذى يبيع السم لابد أن يذوقه"، "حد الله بينى وبين الحرام"، "حواء أخرجت آدم من الجنة..."، "لا ينفع حذر من قدر"، "المكتوب على الجبين"...، "يا ناس يا شر كفاية قر"... هذا فضلاً عن بعض التعبيرات التى ضمنها الكاتب سياق القصة مستمداً إياها من طبيعة ثقافته ناسياً أنه يتحدث بلسان الراوى مثل: "نحن أسرى ما نعتقد"، أو قوله: "دخل وقد ضاع من قدميه الطريق". يضاف إلى ذلك سطور طويلة من الاستطراد على نحو ما بدا في رقية الزوج، وأبيات الشعر الركيك التى تبدو مجلوبة لغير ما قيمة فنية ملحة.

٥-٣ ووسط هذا الجو الذى كان مظنة أن يبتعد بالكاتب عن "أحابيل النحو" ويقرب من سلاسة اللغة نجده يقع في شراك النحو حين يقول - على لسان عبد الجبار مخاطباً زوجته: "أخرسى ياولية، لا تفكرى فيما ليس لك.." ولو قال "تتعبى" لأقرعين النحاة، ولبدا أقرب إلى تلقائية الأداء في آن واحد.

ولا يفوتنا - قبل تجاوز هذه القصة - أن نشيد بالرمز الشفيف الذى جعل منه الكاتب نهاية لهذه القصة، وبذلك الجو الشعبى الذى يتخللها عبقه منذ البدء حتى النهاية.

* * *

٦-١ في قصة (عندما يسقط المطر) يقدم لنا الكاتب قصة حب في مازق، ذلك أن الحبيبين فقيران، وهناك قوة أخرى متمثلة في سلطة شيخ البلد تريد التفريق

بينهما ونزع المحبوبة من المحب ليزوجها ابنه، والمحبوبة تصر على التمسك بحبيبها الفقير، ولأن المحب هنا من نوع خاص اكتسب روحاً جديدة.. فإن الأمور تسير في غير صالحه، فهو جندى عاد منتصراً بعد المشاركة في حرب سيناء. ومن ثم فروح المقاومة وحدة الإحساس بالذات وإباء الظلم وعدم الاستسلام للهضم هى مكونات روحه الجديدة.

٦-٢ تشكل هذه الفكرة دعامة القصة التى أراد الكاتب تقديمها في إطار عاطفى، ويتم أداؤها بصورة إيحائية.. بعيداً عن التقريرية والمباشرة. وتحكم العلاقات المنطقية والاطراد الزمنى حركة تطور البناء القصصى. وتبدو العقدة تقليدية والحل متوقعاً والصراع واضح المقومات والدواعى.

ولا ينال من بناء القصة إلا رغبة الكاتب الملحة في الإسهاب.. الأمر الذى نلمسه في مواطن متفرقة من القصة، لعل أبرزها قوله في وصف مشهد من لقاء الحبيبين: "نظرت إليه ساهمة.. لم تدْر كمْ طال الصمت بينهما، نظرت إليه فوجدته يبكى. عنتر يبكى.. أول مرة ترى رجلاً يبكى.. صعب على الرجل أن يبكى،لا يقدر، ولا يجب أن يظهر ضعفه – صعب أن يبكى رجل أمام رجل......".

٦-٣ ثمة ملاحظة خاصة باللغة تقدمها هذه القصة وهى أن الكاتب تحلل – للمرة الأولى في هذه المجموعة – من اللغة الفصيحة في الحوار، واستخدم اللفظة العامية في قول "عنتر" ينادى زميله "عبد المنعم" في ميدان الحرب: "اضرب يا دفعة.. اضرب العدو، اديله ماترحمهوش".

ومعنى ذلك أنه تخلى عن موقف اتخذه منذ البدء والتزمه في صرامة جعلته يكتب المثل العامى المتفق على كتابته بصوته باللغة الفصيحة على نحو ما فعل في "يا ناس يا شر كفاية قر"، ولو أنه منح نفسه هذه الرخصة منذ البدء لحل كثيراً من مشاكل الحوار الذى بدا متعسف الأداء في بعض مواقف سالفة.

* * *

٧-١ في حياة القرية وأبنائها الكثير مما يستلفت الكاتب، وقصة 'الغجر' تخيرت موقفاً يجمع نماذج متفاوتة وممثلة لمجتمع القرية، وقدمت – من خلال هذا الموقف – صورة توشك أن تكون متكاملة للحياة الاجتماعية والعقلية لهذا المجتمع. وعلى نحو غير مباشر وغير تقريرى – على الرغم من أن السرد يشغل حيزاً كبيراً من القصة – قدم الكاتب شخصيات الخفير، الحلاق، المدرس، الفراش، البقال... الشاب، العجوز، المتعالم، المتعالى، المحتقر... في جلسة واحدة، في مكان واحد، من خلال حوار.. كثيراً ما يكون لعباراته ظاهر وباطن لا يغنى أحدهما عن الآخر في بلوغ المراد وأداء المهمة.

٧-٢ ولقد كان لواحدية القضية وتعدد المواقف تجاهها أثره في تنامى القصة وتضافر وحدات القص بلوغاً لغاية واحدة، مروراً بالعديد من الأفكار التى تثرى معرفة المتلقى بعالم القرية وحياة أبنائها كما تبدت في مجلس النميمة الموصوف.. فالجلسة تدور حول حدث عادى هو استدعاء شاب لنقطة الشرطة باعتباره خبر اليوم، والمواقف المختلفة هى التفسير الذاتى لسر هذا الاستدعاء.. ذلك التفسير الذى يذهب مذاهب شتى، بعضها يستمد مقوماته من الواقع اللحظى أو الماضى القريب، وبعضها يرتد عميقاً في الزمن الماضى ليستند إلى أحداث جيل سابق تبدو أقرب إلى الاختراع منها إلى الاستناد إلى شئ من الحقيقة... ويسعد كل ذى تفسير بتفسيره إلى أن يظهر صاحب القضية فجأة، وببساطة ويسر يحل اللغز بإجابة تلقائية تقدم التفسير الغائب الذى لم يطرح في هذه الجلسة. وإذ ذاك يصح المدلول الحقيقى للفظة 'الغجر' حين تطلق على أفراد هذا المجلس.. لا على الغجر الحقيقيين الذين يقدمون من حيث لا ندرى ويذهبون كذلك إلى حيث لا ندرى.

٧-٣ ولعل أبرز ما يميز الأداء الفنى لهذه المعانى اهتمام الكاتب بالتفاصيل خلال السرد والحوار. وهى، في الأعم الأغلب، تمارس دوراً فعالاً في حيوية الأداء، وكمال النسج اللغوى للقصة، هذا بالإضافة إلى التوفيق الواضح في بداية القصة ونهايتها، والبعد عن الافتعال والتكلف في سائرها.

ولقد كان حرص الكاتب على انتقاء ألفاظه والتصرف في بنية جمله ذا قيمة فنية في الغالب.. لا يستثنى من ذلك إلا بعض الهنات التى تحدث بسبب الحرص على الخروج من رتابة التركيب العرفي كقوله: "شيئاً نسيه الجميع" بدلاً من "شئ نسيه الجميع" أو شيئاً نسى الجميع، أو "نسى الجميع شيئاً".

* * *

٨-١ (المولد).. عالم مزدحم تتعدد أبعاده بتعدد أفراده، ليس (مولد السيدة زينب) إذن، وإنما هى الحياة ذات العوالم الزاخرة المتداخلة. ومأساة بطل المولد هى مأساة حياته.. ضائع لا جذور له، ولا انتماء، ولا حتى مهنة ثابتة. "حسين" ابن "تفيدة" الذى يكتشف – بعد بلوغ مرحلة النضج عامة ونضج المعاناة خاصة – أنه من "سواقط القيد" وتعنيه المشكلة، ويدرك أن سره عند أمه. وحين يعود إليها – ليلة المولد – غاضباً منذراً بالقتل أو الفرار، يعرف ونعرف – معه – قصته. فهو ابن هذه الأم. الأب خادع.. اجتلبها خادمة من القرية، ثم غرر بها وحين اكتشف حملها، وأبت الخضوع لرغبته في إسقاط حملها تخلص منهما معاً.

٨-٢ القصة قديمة والمغزى شائع، والكاتب يعرف ذلك، ويعرف أيضاً أن ما يمكن أن يسجله لنفسه من إضافة لا يتأتى إلا من باب التناول والمعالجة.. من باب "النظم القصصى" لذا يعتمد على حدة التشويق وفرط الإثارة في البداية، والصراع الداخلى في أعماق البطل، والتوظيف الذكى لأسلوب "الارتداد" – الفلاش باك – ولكن تبقى القصة في النهاية تقليدية، ويبقى الجهد – مع تقديره – عناء لا يحقق كبير جدوى.

* * *

٩-١ في قصة (امتداد الظل) يبادرنا شريط من المونولوج الداخلى يشعرنا على مدى صفحة كاملة – أن صاحبته (وفاء) مجرد طفلة صغيرة.. ثم نكتشف أنها "مدرسة قد الدنيا"، مثقفة ثقافة فرنسية، ثم تتراءى شخصية مهتزة متناقضة العواطف، حتى إنها تشككنا في عاطفة الحب الطبيعية للأم التى تخاف عليها

وترعاها وتقف حياتها عليها وعلى أخيها.. ثم إنها – بهذه الشخصية المهتزة وعقدة عدم الثقة في أقرب الناس إليها – تخوض تجربة عاطفية مع أحد زملائها. والكاتب يهيئها لخوض التجربة من خلال تطور يتبدى في حديث نفس وحوار مع الأم على نحو تؤكد فيهما عزمها وإصرارها على امتلاك حياتها والخروج من حصار الأم والاجتراء على التجربة.. ومع أولى خطواتها تستشعر النشوة وتقرر أنها عرفت "مفتاح الحياة" وترى أن سنواتها الماضية "ضاعت هباء" وهى الضحية "ضحية الخوف والوهم". ومنذ تلك اللحظة لم تعد ترى الوجود والحياة إلا من خلال الحب والحبيب.

٩-٢ في هذه القصة يقدم الكاتب شخصية ذات عقدة تكوينية، تتولى هى بنفسها – مع مساعدة يسيرة من العالم الخارجى – حلها.. غير أن الحل الفنى جاء سطحياً إلى حد بعيد، إذ اعتمد بلوغه على تحول غير مبرر.. فالمسافة شاسعة بين حديث البطلة النفسى في صدر القصة – الذى يقدم الشخصية ويرصد أبعاد العقدة – وحديث النفس الذى تواجه البطلة فيه ذاتها وتستكشف عالمها وتعرف حقيقة عقدتها.. بل وتعرف سبيل الخلاص منها وكيفية تشكيل الشخصية الجديدة. ومن ثم فعلاقات السببية المنطقية في تطوير العمل الفنى والربط بين وحدات القص مفتقدة. وعلاقات الزمان ممحوة وعلاقات المكان لم تبد كافية للنهوض بهذا العبء. هذا فضلاً عن سيطرة الجو الرومانسى على طبيعة المكان وتكوين الشخوص، وهيمنته على لغة القص إنشاء وتضميناً.

* * *

١٠-١ أما القصة التى تحمل المجموعة اسمها فمفتاحها يطالعنا بعد أن نفرغ من قراءتها ماثلاً في تاريخ كتابتها، فهى القصة الوحيدة التى سجل الكاتب يوم كتابتها لاشهر كتابتها كشأنه في باقى القصص، ذلك لأنها كتبت في الثالث والعشرين من يوليو...ومن هنا كان مفتاحها مجسداً في روح التحدى.. في انطلاقة العمل الإيجابى.. في تحدى تضافر الظلم والعسف على المستضعف المقهور.. في

اشتشراف المستقبل والتخلص من مآسى الماضى والاستعلاء على المستقبل. تلك هى المعانى التى حرص الكاتب على تجليتها خلال هذه القصة.

فبطلها (عادل) طالب في السنة الأولى الثانوية، يتحداه مدرس الرياضيات ويدأب على إهانته لأنه لا يأخذ درساً خصوصياً لديه، أبوه فقير، ثمة عون ضئيل لا يجاوز المواساة تمنحه أخته له في الأزمات. يستشعر الغربة والإحباط حين لا ينال ترفاً لا تسمح به الظروف.. حين تجتمع عليه هذه العوائق، وتلتقى عند ذروة واحدة.. يجتمع حوله الزملاء عازمين على المواجهة، وإذ ذاك يعظم إحساسه بالرجاء في الغد، ويجد شجاعته الحقيقية حين يدرك أنه ليس وحيداً.

١٠-٢ موفقة جاءت بداية هذه القصة.. متماسك متنام بناؤها، استطاعت أن تفلت من جلجلة خطابية كانت تترصدها، كل شئ فيها مقدر بحساب، ليس ثمة ما يؤخذ عليها سوى أثر من آثار لازمة الكاتب التى تكمن في حرصة على التصرف في بنية الجملة، حتى حين لا يكون هناك ضرورة ملحة لذلك.. الأمر الذى قد يضر ولا ينفع، مثل قوله على لسان عادل: كيف يفهم من لا أحد يفهمه؟ فهل يفضل هذا التعبير قولنا: كيف يفهم من لا يفهمه أحد؟ وكذلك حماسته الزائدة التى أنسته أنه يتحدث بلسان طالب صغير يصعب أن ننسبب إليه عبارة: "ماذا أقول لمايسة؟؟ أى شئ.. سوف أنسى معها كل عوامل التحدى، لا شئ يجعلنا عظماء سوى أمل عظيم". ولكن – على الرغم من هذا – فإن هذه القصة تعد، بالنظر إلى طبيعة بنائها، وإيحائية مغزاها، وتميز نسيجها – من خير قصص المجموعة.

* * *

١١-١ في قصة "الدودة" تبادرنا تسعة أسطر، تمنيت لو لم تكن موجودة حتى يطرد للكاتب توفيقه في بدايات قصصه. فالسرد الوصفي الذى قدم به الكاتب هذه القصة لا يناسب أحداثها، ولا يمنحها قيمة فنية تبرر وجوده، وكذلك جمل الحوار الثلاث الأولى. وكذلك الشأن في الفقرة الأخيرة من هذه القصة، فلو أنها

عند جملة "الدود وصل الجمعية"، لكانت – حسب ما أعتقد – أكثر التزاماً بفنية مرجوة.

دون هذه وتلك يأتى نظم القصة متماسكاً في دقة ودونما حشو.. يعين على ذلك حوار قصير حاد الكلمات موضوعى الوجهة والمادة. ولكن ثمة جملة وردت في السرد لا ضرورة لها.. فضلاً عن أنها تفسد ما حولها، وذلك مثل قول الكاتب: "مضت مدة لا يعرف لها حساباً، فالزمن لا يعرف حسابه إلا المعذبون." فالبطل معذب حزين لا شك، ثم هو لا يعرف حساب المدة التى مضت.. فكيف تفسر الجملة الأولى؟ وما ضرورتها بدءاً؟

١١-٢ في ضوء هذا البناء المتماسك، والتركيز المكثف المقصود ترتسم – في دقة – ملامح شخصية الفلاح الفقير الذى أمل الكثير من وراء قطنه، ثم ها هى زرعته مهددة بالضياع، وبالتالى فإن آماله عرضة لذلك الضياع... بل إن مستقبله جملة في مأزق. وكذلك ترتسم ملامح شخصية الموظف اللامبالى بشئ إلا الرشوة التى ينتهبها في حل الظروف، والعامل الذى يتقن دوره في تيسير الأمور لهذا وذاك. ثم – فوق ذلك كله – ترتسم حياة الفلاح – الفرد والنموذج – وما يتجسد خلالها من بساطة يقترنان غالباً، ونادراً ما يقترنان.

* * *

١٢-١ تجربة المحب الذى اغترب وتحمل العناء، ثم عاد ليرى محبوبته في ليلة عرسها بآخر، قدمها الكاتب على نحو جيد في قصة "عندما يسقط المطر". أما في قصة "تغريبة ولد اسمه كرم" فالتجربة فجة، والفكرة باهتة، والمعالجة لا تحتكم إلى تقنية واضحة، فالسرد – بلسان الراوى في صدر القصة – يلخص لنا قصة حياة منذ الطفولة، ويحدثنا عن اليتم المبكر وتحمل مسئولية الآخرين.. ثم عن السفر للخليج ولقاء الأمثال من أبناء جنسيات متعددة، ومعاناة الغربة والحزن، واحتمال الذل وفرط الشوق إلى الأهل والوطن.. ثم العودة التى قدمت – أول ما قدمت – ضياع المحبوب الذى كان الماضى والمستقبل.. عندئذ تكون النهاية التى تأتى عبر

كلمات ذات إيقاع راقص لا يناسب الموقف ولا المشاعر المصاحبة.

١٢-٢ ويتنازل الكاتب عن التمسك بالفصحى، فيضمن الحوار عامية لهجات أخرى، ويوظف قالب الرسالة والأغنية الشعبية كى ينهض ببناء هذه القصة، ولكنه يتهاوى بين يديه، لأنه ليست هناك قصة تعتمد على تقنية محددة كما سبق القول.

١٣-١ مازال الريفي عامة والفلاح خاصة يعانى حرباً معلنة عليه من جهات عدة تتضافر حول تغييم ماهيته وطمس ملامحها، ومن ثم كانت قضيته هى قضية الذات والماهية. والكاتب في قصة (المجنون) يحاول الكشف عن هذه الماهية على نحو يبرز سموها وتميزها.. هذا السمو الذى بلغت – من باب سلامة الفطرة – أعلى درجاته، وذلك التميز الذى سلم لها عندما سلمت من تشوهات الانبعاجات الحضارية... عَم علىْ بطل القصة فنان بالفطرة، يبيع لوحاته بقروش معدودة، يواجه بها الحياة. يقدم إلى القرية غريب هو ضيف العمدة – مصدر السلطة المضروبة على عم على وغيره، وكأنما تلك إشارة إلى أن كل ظلم لا يأتى إلا من هذا الباب – فيشترى منه لوحة تنشر الصحف بعد ذلك نسبتها إلى الغريب وفوزها بجائزة قدرها ألف جنيه.

بعناء.. يذهب عم على إلى حيث تعرض الصورة ويريد إثبات ملكيتها فلا يصدقه أحد. وهنا أحس رغبة عنيدة في أن يثبت أنه موجود.. أنه فنانٌ فعاد إلى قريته ورسم لوحة أخرى ذهب بها إلى مدير المعرض الذى اعتذر عن مساعدته لمجرد أنه أميّ لم يسبق له الاشتراك في المعارض ولا يحمل شهادةً بأنه فنان: فتكون الغضبة الجامحة انتصافاً للذات.. غضبة تجعله يكسر اللوحة على رأس ذلك المدير وينطلق هرباً من ذلك العالم، فيلاحقه أفراده متهمين إياه بالجنون.

١٣-٢ ولا شك أن القضية حساسة وهامة، ولقد وفق الكاتب في طرحها طرحاً فنياً متميزاً دونما خطابية أو تقريرية. ولقد بدت أولى خطوات البناء الفنى منذ المقدمة محسوبة ودقيقة وذات فعالية في تطوير الحدث وتقديم الشخصية على

نحو فنى يتناوب خلاله الحوار والسرد في مبنى مقتصد ومعنى مكثف.. الأمر الذى يجعل هذه القصة من أجود قصص المجموعة إن لم نقل أجودها مطلقاً.

* * *

١٤-١ عالم اللصوص وأبناء الليل جانب أصيل من مكونات عالم القرية.. لذا لم تغفله هذه المجموعة، وإنما (قدمته) من خلال قصة (إنهم يأكلون البطيخ). واللصوص غالباً مستهترون لا يأبهون بقيمة. وتكون المفارقة حادة حين يسطون على فقير لا يكاد يملك شيئاً، فيسخرون من فقره، ولا يرضيهم ما أخذوا.. وهذا شأنهم مع 'غريب أبو عطية' بطل هذه القصة الذى ذهب لشراء أول كمية من البطيخ الذى يعتزم التجارة فيه، معتمداً على حمار هزيل اقترضه من اسماعيل.. فلقد سخروا من حافظته التى لا تحوى سوى سبعين قرشاً، فرموها بما فيها في الترعة وسخروا منه ومن الحمار.. ثم حمل كل منهم بطيخة واختفوا جميعاً في حقول القصب والموز.

١٤-٢ عند هذا الحد كان من الممكن أن تنتهى القصة، ولكن الكاتب ساق قصة أخرى لا يربطها بتلك إلا وشيجة واهية، يحدثنا خلالها عن عمل ليلى آخر تقوم به داية القرية ولحادها.. فالداية تستقبل مولودًا ميتاً يراد التخلص منه، فترشو اللحاد حتى يقوم بالمهمة. وفي طريقه إلى أدائها يلتقى بـ 'غريب' الذى أخرسته بلواه. وعند الدفن يسمع أصوات آكلى البطيخ المسروق، وعندما يحاول استكشاف الأمر يضربه أحدهم على رأسه ضربة يتطاير بأثرها الشرر من عينه الوحيدة فيولى هارباً.

١٤-٣ واضح أن الكاتب يقدم 'جو' المكان في زمان بعينه هو الليل، وما يستر ليل القرية من أحداث لا تجرى إلا في الظلام.. غير أن الفصل الفج بين الحدثين أثر تأثيراً غير مرض في بناء القصة. وفضلاً على ذلك فإن المقدمة الشاعرية والوصف الرومانسى لليل القرية يصنعان لوناً من المفارقة التصويرية مع الحدث المسوق خلال القصة. كما أن النهاية الكوميدية الساخرة ليست مما يتمشى مع

الحدث الذى أريد لها أن تكون خاتمته. ولكن هذا لا ينال من كون القصة استطاعت أن تضع بين أيدينا صورة بينة الملامح لجانب مطرد من حياة ليل القرية.

* * *

١٥-١ أما القصة التى خُتِمَت بها المجموعة فتقدم لنا نموذجاً بشرياً يشكل جزءاً أصيلاً من بنية القرية، وملمحاً عتيقاً من ملامحها.. ذلك هو المسحراتى يرصد الكاتب عبر بناء القصة المتنامى – فكرة التغير وتيارها الجارف الذى غمر عالم القرية المحيط بالشخصية.. قريبة – ماثلاً في ابنه وزوجته، وبعيدة – ماثلاً في ما سوى ذلك من مكوناتها. يحاول هذا التيار صرف المسحراتى عن مهمته (صورة أخرى من صور التعرض لماهية الوجود) بكل السبل ووسائل الإقناع فلا ينصرف.. ومن هنا تتبلور الفكرة التى تدور حولها القصة.. فكرة الاستمساك بأصالة الانتماء إلى القرية، والدفاع عما يبدو عريقاً راسخاً متفقاً عليه من هيكلها، واللوذ به في مواجهة قوى العدول والتغير المرفوض.

١٥-٢ ولقد جاءت الشخصية المتخيرة بدقة – وسيلة معينة على أداء هذه الفكرة، وجاء رسم ملامحها الداخلية والخارجية مؤكداً صلاحيتها لهذا الدور مهيئاً إياها لأدائه. كما جاء الاعتماد على الضمير الأول في تقديمها عوناً على رصد الحركة النفسية وما يعتمل فيها تحت السطح الظاهرى على نحو يحقق غايتين: **دقة تقديم الشخصية، وتعميق الإحساس بالفكرة المقدمة والمنطق الكامن وراءها.**

ولقد بدا إيقاع القصة هادئاً مجسداً إصرار الشخصية وصلابة الموقف.. الأمر الذى يجعل من هذه القصة في مكانها هذا من المجموعة إشارة إلى الرغبة في التحصن بمعاقل الأصالة من بنية القرية التى يراد الاستمساك بها في مواجهة تيار لا يمنح الناس بدرجة واحدة فرصة التروى والمراجعة وانتقاء الموقف.

* * *

نستطيع – بعد هذا التتبع التفصيلى بالتحليل واختبار النظم القصصى لهذه القصص **أن نقول إن هذه المجموعة قد وضعت بين أيدينا صورة كاملة لعالم القرية،**

حريصة على أن تلفتنا إلى تنوعه وتعدد جنباته. ففيها عرفنا الفرد المغمور المقهور.. لا لشئ إلا فعالية لسلطان النظرة الطبقية التى تضع الغني في جانب والفقير في جانب (إسماعيل يأكل الخس)، بل لا يؤبه بهذا الفقير حياً وميتاً في ضوء تلك النظرة (الغريقة). وعرفنا الفرد متميز الشخصية مقدور الموقف (الله محبة). كما عرفناه نقى الفطرة طلق الخيال متميز الرؤية برغم فقره (المجنون). ورأيناه لا يستسلم لفقره أو للنظرة الظالمة المفروضة عليه، فيدفعه الأمل والحركة الإيجابية العاقلة إلى محاولة الخروج من هذا أو تلك فيوفق حيناً أو يخفق آخر (أم السعد تبيع البيض). وربما أخطأ الوسيلة إلى ذلك فقط دونما شفقة أو رحمة (البالونة). وإذا ما غادر ابن القرية الفقير قريته فربما حقق بطولات غير منكورة، ولكنه لا يقوى على الفرار من قهرها إذا ما رجع (عندما يسقط المطر)، وربما فقد هويته وما يعتز به بيد المدينة القاسية (المولد). حتى ابن القرية المثقف يبدو في الغالب محكوماً بقيود انتمائه التى لا يقوى على التخلص منها (امتداد الظل). وليل القرية الهادئ الهامس في الظاهر لا يبدو كذلك عند التحقيق..

وغالباً ما نلحظ ضرباً من الظلم يقع على الفلاح الذى يفنى حياته مع تراب أرضه وخضرة زرعه.. يتعرض لهذا الظلم حتى من جانب من يتزيا بزى المعين له ويجعل هذه مهمته (الدودة). ولكن الإحساس الحاد بالأصالة وإخلاص الولاء وصدق الانتماء كثيراً ما يمنح الأمل بأن تيار التغيير الجارف لن يصل إلى غايته من عريق مكونات القرية وجوهرها السامى (المسحراتى).

ويشهد البناء الفنى لقصص المجموعة – بوجه عام – بحرص الكاتب على أسس تقنية ناضجة واجتهاده في بلوغ ذلك.. الأمر الذى يتحقق له بصورة واضحة وأخاذة في مثل قصص (المجنون)، و(الدموع لا تمسح الأحزان) و(الله محبة).. وغيرها.

وربما اهتز التركيب النحوى للقصة أحياناً تحت وطأة الرغبة في الوعظ والتعليم (البالونة)، أو بأثر من فرط الحشو والاستطراد وتجميع أكبر قدر من الصور أحياناً أخرى (عندما يسقط المطر – إنهم يأكلون البطيخ)... ولكنه يشهد – هنا وهناك – باجتهاد الكاتب وسعة أفقه وتمكنه من أدواته(*).

أ.د. صلاح رزق

(*) مجلة "عالم الكتاب" – القاهرة – عدد يولية / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٩.

العالم القصصي ودلالته .. عند طه وادي

د. بشير عباس بشير
أستاذ الأدب الحديث
كلية الآداب – جامعة أم درمان

الدكتور طه وادى من عشاق الفن القصصى، والروائى المعروفين فى الأوساط الأكاديمية، حيث اشتهر بتكريس جهده الأكاديمى، لخدمة هذا النوع من الإبداع الأدبى، بما قدم – ومازال يقدم– من دراسات وبحوث ومحاضرات جادة فى مجال نقد وتطوير وتقويم الفن القصصى عموماً: رواية وقصة قصيرة. وقد نشر له فى هذا المجال العديد من البحوث والدراسات، كما أن صالون الثلاثاء – فى منزله العامر – يواصل نشاطه الأسبوعى، فى تدعيم البحوث النظرية الأكاديمية، حيث يصبح صالونه الأدبى امتداداً طبيعياً لنشاطه داخل أروقة الجامعة.

إن الشئ الذى يلفُت النظر هنا – حقًا – هو أن الدكتور طه وادى قد تخطى مرحلة البحث الأكاديمى مخترقاً إياها إلى مرحلة الإبداع الفنى، وذلك بما يقدم من قصص وروايات لا تزال تنشر له تباعاً، ولعل من أشهرها رواية 'الأفق البعيد' ومجموعة 'عمار يا مصر' ومجموعة 'الدموع لا تمسح الأحزان'. والكاتب حين يلج ميدان الإبداع فإنما يلجه وهو مسلح بطول الخبرة فى ميدان البحث العلمى الأكاديمى، ونفاذ البصيرة والمقدرة على التأمل، التى أكسبته لها مراناته الطويلة كناقد متميز له أسلوبه الخاص، الأمر الذى يجعلنا نتوقع عمقاً فى الرؤية وأصالة فى التعبير، ولعل مجموعة 'الدموع لا تمسح الأحزان' خير مثال على هذا الذى نذهب إليه، إذ أنها تؤكد هذه المعانى، حيث تتحد فيها موهبة الكاتب القصصية مع خبرته الفنية الطويلة. **وبذلك تنتفى عنده تلك الثنائية التى نلاحظها عند كثيرين متمثلة فى الصراع بين مقولة (الطبع والصنعة) . مثله فى ذلك مثل**

الناقد الكبير ت. س إليوت، الذى أثبت نجاحات كبيرة فى مجالى النقد والإبداع، حيث كانت ثقافة الناقد وسيلة أساسية فى صقل موهبة الفنان لديهما. وهما فى ذلك لا يختلفان كثيراً عن هنرى جيمس أو فرجينا وولف، أو غيرهما من الفنانين الذين صقلوا الموهبة بالمعرفة النظرية.

* * *

ونحن هنا لا نريد أن نقف على الفكر النقدى، أو الوعى النظرى عند الدكتور طه وادى، ومفاهيمه للفن القصصى والروائى من خلال دراسة إنتاجه النقدى، وإنما نود أن نقف وقفة قصيرة عند واحدة من مجموعاته القصصية، وهى مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) التى صدرت عن دار المعارف أخيراً (١٩٨٢)، وهى مجموعة تحتوى على خمس عشرة قصة قصيرة تدور كلها فى عالم القرية المصرية، التى أحبها الكاتب وارتبط بها، فعبر فى مجموعته عن مدى ذلك الحب والارتباط العميق، وبذلك يعكس لنا مدى عمق جذور القرية لديه، باعتبار القرية معادلاً للأصالة بكل ما فيها من معان، تجسد الخير والحق والعدل والجمال.

وقد حاول الكاتب من خلال مجموعته أن يكشف عن ذلك العالم الخاص فى كل جوانبه الحياتية والأخلاقية والفكرية، بكل ما يمور فيه من نماذج بشرية متميزة، لها قيمها الاجتماعية والأخلاقية والسلوكية، كما أن لها عاداتها وتقاليدها التى تحكم تصرفاتها، وما طرأ على هذه القيم وتلك العادات من تطورات وقيم جديدة. أحدثت ألواناً من الصراع، وخلقت ألواناً من المعاناة لدى الأفراد والجماعات، حيث أصبح الإنسان يعيش دائماً فى صراع مستمر مع نفسه ومع الآخرين. وهذا كله يؤكد حقيقة اهتمام الكاتب بإنسان القرية وما يدور فى مجتمعه، وبخاصة ذلك الإنسان البسيط الذى يسحقه الفقر ويطارده الخوف، وتتكالب عليه قوى الشر من كل حدب وصوب، تريد امتصاص دمه ثم ابتلاعه فى النهاية، وهو إزاء هذه المواقف يناضل بشتى وسائل النضال دفاعاً عن نفسه، وحفظاً لحياته، وصوتاً لكرامته، وقد تأكد لذلك الإنسان من خلال تجاربه، أنه لا

نجاة له ولا خلاص إلا إذا حصل على حريته التى أصبحت تمثل عنده أعلى قيمة، يجب الدفاع عنها بكل قوة ودون هوادة.

ونحن حين نتعرض لهذه المجموعة هنا فى هذا الحيز، لا نريد أن نقدم دراسة نقدية لها، وإنما نهدف فقط إلى إلقاء بعض الأضواء على جوانبها المختلفة، بالقدر الذى يتيح فرصة تكوين فكرة عامة عن مفردات هذه المجموعة، تكون دافعاً للاتصال المباشر بعالم الكاتب، والوقوف على حقيقته، لأنه عالم ثرى مدهش متميز.

* * *

أول ما نلاحظه هو عنوان المجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان)، وهو عنوان إحدى قصص المجموعة وهى القصة العاشرة. إن الكاتب لم يلتزم بالنمط التقليدى فى جعل القصة الأولى أو الأخيرة فى المجموعة تحمل العنوان. ومعنى هذا أن هناك دلالة أو مغزى لهذا الاختيار الذى لم يأت بالقطع اختياراً عشوائياً. وعلى الرغم من هذه الغلالة الرومانسية التى نلاحظها على عنوان المجموعة كما يوحى بها عنوانها: فإننا نجد كل قصص المجموعة تنتمى إلى الأدب الواقعى أسلوباً ومضموناً، وأن ما يلقيه العنوان من ظلال رومانسية لا يعدو أن يكون غلافاً شفافاً، يزخرف الإطار الخارجى باعتبار أن الرومانسية ليست نقيضة للواقعية، وإنما هى وسيلة يحاول الكاتب من خلالها أن يطل من وقت لآخر، يعبر عن انفعالاته الذاتية حين تتحد مشاعره مع مشاعر أبطاله، فتنمحى الحدود الفاصلة بين الكاتب والشخصية، وهذه واحدة من أهم مميزات القصة الحديثة، حيث نجد فى قصة ألدموع لا تمسح الأحزانْ بطل القصة عادل يحكى تجربته مع مدرس الرياضيات. وهنا نجد الكاتب يتعاطف مع الشخصية ويندمج فيها لدرجة التوحد التام، حيث تتوحد مشاعر الكاتب مع مشاعر الشخصية لأقصى درجات التوحد والاندماج، حتى لتكاد تكون القصة تجربة ذاتية محكية بلسان الراوى، حيث لا

يبتعد راوى القصة عن الشخصية كثيراً، بل يقترب منها ويلتصق بها بصورة كاملة.

والمجموعة كتبت فى خلال عام تقريباً فهى تقع ما بين أكتوبر ١٩٨٠ تاريخ قصة 'الغجر' وهى القصة السابعة فى ترتيبها فى المجموعة، ويوليو ١٩٨١ تاريخ قصة 'الدموع لا تمسح الأحزان' وهى القصة العاشرة فى ترتيبها فى المجموعة والتى تحمل المجموعة عنوانها، وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن هذه القصة على الرغم من أنها آخر القصص إنتاجاً إلا أنها تتصدرها جميعاً بما يوحى بتميزها عن بقية القصص الأخرى، وقد تكشف لنا الملاحظة السابقة عن مدى ارتباط الكاتب الخاص بهذه القصة وبطلها وتعاطفه معه لدرجة التوحد أو الاندماج. ومن هنا يكون اختيار الكاتب للقصة لتكون عنواناً لمجموعته لكى يلفت أنظارنا إليها بصورة خاصة.

وإذا نظرنا إلى ترتيب المجموعة نلاحظ أن الكاتب لم يلتزم بتاريخ الإبداع فى ترتيب مجموعته، الذى جاء خاضعاً تارة للمقياس التاريخى، وتارة أخرى مخالفاً له، الأمر الذى يجعلنا نقف قليلاً نتأمل الدوافع التى تحكمت فى ترتيب المجموعة بهذا النسق الذى نراه. وذلك بغرض الكشف عن العلاقات التى تربط كل قصة بأخرى بطريقة تجعل قصة 'أم السعد تبيع البيض' تأتى تالية لقصة 'إسماعيل يأكل الخس'، وهى فى نفس الوقت تتقدم على قصة 'الغريقة'، مع ملاحظة أن قصة 'إسماعيل يأكل الخس' كتبت فى نوفمبر ١٩٨٠، وأن قصة أم السعد كتبت فى يناير ١٩٨١، وقصة 'الغريقة' فى فبراير ١٩٨١. وبنفس هذه الصورة نحاول أن نجد العلاقة التى تجعل قصة 'الغريقة' سابقة لقصة 'الله محبة' و 'البالونة' و 'عندما يسقط المطر' التى تسير فى نسق تاريخى منتظم، ولا يفصل بينها إلا قصة 'المولد' التى تعد أسبق تاريخياً من جميع قصص المجموعة حيث كتبت فى أكتوبر ١٩٨٠، فإذا حاولنا أن نتمعن فى هذا الترتيب بصورة ما، فسوف نجد أن الكاتب **إنما خلق من خلال هذا النسق عالماً متجانساً مترابطاً يفضى بعضه إلى بعض**، وبخاصة إذا عرفنا أن

جميع هذه القصص تدور فى إطار زمانى ومكانى واحد، الأمر الذى يجعل منها وحدة متماسكة متداخلة، وهو أمر له دلالته الفنية والفكرية، حيث تصبح المجموعة فى عمومها لوحات مترابطة متناسقة متداخلة أحياناً، ومتقاطعة أحياناً أخرى، لتعطى فى النهاية إحساساً واحداً يوحى بوحدة العالم ووحدة الفكرة، كما توحد فيها الزمان والمكان.

وقد تراوح طول قصص المجموعة ما بين ٦ صفحات إلى ١٦ صفحة إلا أن متوسط الطول يقع ما بين ٨ صفحات و ١٠ صفحات، حيث نجد أن ٦ من قصص المجموعة لا تتجاوز طولها ٨ صفحات، وثلاث منها لا يتجاوز طولها ١٠ صحفات، فى حين نجد أن قصة "المولد" هى الوحيدة التى يبلغ طولها ١٦ صفحة، ومعنى هذا أن الكاتب لم يكن يلتزم حجماً معيناً لقصصه أو بعبارة أخرى، إنه لا يجعل من الحجم مقياساً لتحديد الشكل القصصى، وإنما التجربة عنده تخضع لمقاييس أخرى، إذ أنها تأتى فى شكل دفقات مختلفة تتفاوت طولاً وقصراً، تتحكم فيها ذبذبات الانفعال لدى الكاتب لحظة الإبداع.

* * *

إن الثقافة الواسعة العميقة لدى الكاتب أهلته، لكى يستوعب التراث القصصى الإنسانى المحلى، والأجنبى، بشطريه الشعبى والرسمى، كما أن موهبته الأصلية مكنته من توظيف ذلك التراث بصورة تامة، حين نجد الكاتب يستعير أشكالاً وصوراً من التراث بعد أن يفرغها من محتوياتها السابقة، ويصب فيها مضامين جديدة فكرية واجتماعية بعد أن يعيد تشكيلها بطريقته الخاصة، حتى يتلاءم الشكل السابق مع المضمون الجديد، فينصهران فى بوتقة واحدة يتوحد فيها الشكل والمضمون بصورة كاملة. كما نجد ذلك فى قصة "أم السعد تبيع البيض" وقصة "الغجر" وقصة "المولد" وغيرها، الأمر الذى يجعل القارئ غير المستوعب لتجارب التراث الإنسانى يجد نفسه أمام تحد أدبى وفنى، حيث يصعب النفاذ إلى أعماق التجربة القصصية عند الدكتور طه وادى إلا من خلال التعرف على ذلك

التراث، وهذا السبب الذى جعلنا نشير فى مقدمة هذا **الحديث إلى** ت. س. إليوت، لأن **كلا الكاتبين يقدمان عالماً متشابكاً تختلط فيه الحقيقة بالأسطورة والخيال بالواقع**، مع اعتماد كبير على التراث الإنساني في **جميع أشكاله** وبخاصة الجانب الميثولوجي منه، وهذا بالطبع يعد واحداً من أكبر **قضايا الأدب** الحديث عموماً، الذي لم يعد أدباً سهلاً يتلقاه القارئ وهو مسترخ **على مقعده، وإنما عليه أن** يعانى التجربة بالرجوع إلى مخزونه الثقافى، **أو إلى** خزانة كتبه **أكثر من مرة لحل** تلك الرموز، والوقوف على مكنونات المعانى، والتعرف **على بعض السمات** الفكرية والفنية.

وقد يزيد من صعوبة هذا الموقف المتشابك، ذلك **النسيج اللغوى** الذى يستخدمه الكاتب، حيث ينتقى كلماته وعباراته وصوره **بطريقة، تُعطى دلالة** واضحة على مدى حساسية الكاتب تجاه أداته التى **يتعامل معها وبها**؛ ومن هنا **كانت اللغة واحدة من أهم العناصر التى يجب أن يقف عندها القارئ** لمجموعة 'الدموع لا تمسح الأحزان'، لأنها الوسيلة الأساسية لفهم **عالم الكاتب، فهو يستخدم لغة جديدة لا تقوم على الصياغات المألوفة والصورة البلاغية التقليدية الجاهزة، وإنما اللغة عنده جهد فنى ومعاناة، يؤلف فيها الكاتب بين المتنافرات، ويربط بين المتضادات فى صور جديدة مبتكرة، تربط بينها خيوط دقيقة شفافة!!**

* * *

وقد أثار الكاتب من خلال مجموعته عديداً من القضايا، **ولكن أهم تلك** القضايا، هى **قضية معاناة الإنسان فى القرية المصرية، حيث يهدده الفقر ويطارده** الخوف، ويتحداه الظلم والاستغلال، فيجد نفسه فى صراع **مستمر، ليقاوم هذه** التحديات بغية الحصول على حريته، إذ يصبح الحصول على **الحرية أمراً** حيوياً ومطلوباً، تسعى إليه جميع الشخصيات فى دأب مستمر.

وتظل الحرية بمفهوماتها العامة العريضة فى جميع المجالات الحياتية حقيقة أساسية تناضل من أجلها جميع الشخصيات، وهى بالتالى تصبح **الشغل الشاغل**

لكاتبنا الذى يرى من خلال شخصياته، أنه بغير هذه الحرية لا أمن ولا استقرار ولا عدل ولا سعادة ولا رخاء، لمن يعيش فى ظل الفقر أو الخوف أو الظلم. وقد تمثلت صور النضال من أجل الحرية فى كثير من المواقف، سواء فى محاولة الإفلات من قبضة العمدة أو شيخ البلد أو الخفراء، أو الإفلات من العرف والتقاليد الاجتماعية البالية، التى تريد أن تتحكم فى الجيل الجديد، أو الإفلات من قبضة الفقر والجوع كما فى قصة امتداد الظل، وعندما يسقط المطر، والمولد، أو بالتخلص من العدو الذى يحدق بالوطن، يريد استلاب حريته، فيتصدى له عنتر فى سيناء ليخلص بلاده منه.

وتأتى بعد ذلك كثير من الصور التى تؤكد فيها الشخصيات نزوعها نحو الحرية، كما فى موقف حسين فى قصة 'المولد' الذى أراد أن يهاجر إلى الخليج ليكون ثروة تمكنه من فتح محل تجارى، يحرره من ذل الفقر والحرمان اللذين ظل يعانى منهما طول حياته، وهو ينتقل فى عدد من المهن الصغيرة، فتظل تراوده فكرة الحرية، وتسيطر على فكره، وتشغل باله طول الوقت، ولكن الواقع الأليم يحول دون تحقيق ذلك الأمل، فيصاب بالإحباط ويهرب إلى المجهول. وتظل فكرة الحرية تسيطر على الشخصيات حتى ذلك الفنان الشعبى، على أبو الدهب الحصرى، يحلو له أن يخلو بنفسه لينتج لوحاته فى حرية بعيداً عن عيون الآخرين، الذين يجهضون جهده، ويسرقون معاناته، ويزيفون واقعه. وهكذا نلاحظ أن جميع الشخصيات تسعى نحو هذه الحرية حتى ابن المسحراتى، يريد هو الآخر أن يتحرر من النظام الذى يريد والده أن يفرضه عليه بأن يورثه مهنته، فيخاطبه قائلاً:

- الدنيا تغيرت، لم تعد البلد فى حاجة إلى مسحراتى.
- لماذا يا ولدى؟
- كل واحد يجب أن يكون مسحراتى نفسه (ص ١٢٦).

هكذا يتبلور معنى الحرية ويتجسد فى مواقف حية، توحى بمدى عمق إيمان الكاتب بالحرية كقيمة إنسانية، يجب على الإنسان أن يسعى لتحقيقها مهما كلفه

ذلك من ثمن، يستوى فى ذلك حرية الفرد، أو حرية المجتمع، أو حرية الوطن.

وإذا نظرنا إلى قصص المجموعة من زواية أخرى نلاحظ نقداً مريراً للواقع، وتجسيداً لقبحه وفظاعته، كما نجد ذلك فى قصة "الدموع لا تمسح الأحزان" حيث يتعرض الكاتب بالنقد لقضية الدروس الخصوصية واستغلال بعض المعلمين لتلاميذهم بصورة فظيعة، تخرج بالقضية التعليمية من إطارها الإنسانى والحضارى، لتصبح شبيهة بتلك الصورة التى نجدها عند الزفتاوى، تاجر القرية فى قصة "الغجر" الذى يفرض إتاوات على فلاحى القرية الذين يعلفون جاموسته عن يد وهم صاغرون، كما يقدم التلاميذ إلى مدرس الرياضيات وإلى زوجته القمح والأرز، إذا عجزوا عن دفع المال، مقابل ما يتلقون من درس خصوصى. وهاتان صورتان لا تختلفان عن تلك الصورة التى نجدها فى قصة "الدودة" حيث يبتز موظف الجمعية الزراعية الفلاح، مقابل إعطائه المبيد لرش حقله الذى تهاجمه الدودة من كل حدب وصوب. فيرضخ لابتزاز موظف الجمعية تحت حاجته للمبيد. كما يرضخ التلاميذ لأستاذ الرياضيات تحت حاجتهم للعلم والمعرفة، مثلهم فى ذلك مثل باقى فلاحى القرية عندما يستجيبون مضطرين لجشع الزفتاوى الذى هم فى حاجة إلى دكانته، وهكذا تستمر صور نقد الواقع حتى أن خبز العيش يصبح من الأشياء التى يتوقف عندها الكاتب كما فى قصة المولد، حين يصيح حسين فى عبده صانع الكفتة فى ميدان السيدة زينب ليلة المولد، حين وجد العيش يختلط بالرمل فزعق قائلاً:

- الله يخرب بيتك يا عبده، عيش بالرمل.. اعمله من الطين أحسن.

فتختلط السخرية بالثورة فى أعماق حسين، فهو يصبح داعياً على عبده وساخراً منه فى نفس الوقت.

* * *

وإذا نظرنا من ناحية أخرى إلى بناء الحدث فى المجموعة القصصية، فسوف نلاحظ أن الكاتب استخدم تكنيكاً تجريبياً فى معظم قصصه، يقوم على تكثيف

الزمان والمكان؛ حتى ليصبح المشهد الدرامى التام هو الوحدة فى بناء الحدث. فجميع أحداث القصص تقريباً، تقع فى إطار زمنى قصير لا يزيد على اثنتى عشرة ساعة، فالكاتب يلتزم وحدة الزمان كما يتلزم وحدة المكان؛ **لأن جميع أحداث القصص فى المجموعة تقع فى قرية كفر بدواى.** كما أن بعضها يقع أثناء النهار والبعض الآخر يقع أثناء الليل، فأحداث قصة إسماعيل يأكل الخس، وأم السعد تبيع البيض، والغريقة، وعندما يسقط المطر، تقع فى الصباح الباكر. أما باقى أحداث القصص الأخرى فتقع أثناء الليل ما عدا قصة امتداد الظل التى تقع أحداثها وقت الأصيل من العصر إلى ما بعد الغروب. ولا يعنى التزام وحدة الزمان أن الكاتب يتلزم بذلك المفهوم الكلاسى لوحدة الزمان كما عرفه أرسطو، **بل نجده يتجاوز ذلك المفهوم حين يستفيد من إمكانات القصة الحديثة متمثلة فى قصص تيار الوعى،** التى استطاع من خلالها أن يعرض علينا حياة القرية (كفر بدواى) فى جميع أوقاتها ليلاً ونهاراً، صباحاً ومساءً، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، كيف يبدأ اليوم؟ وكيف ينتهى فى القرية؟ كيف يستقبل أهل بدواى المساء؟ وكيف يقضون الليل، ويتعاملون معه من خلال حلقات الأنس والسمر وشرب الشاى وربما الحشيش؟ كيف يقضون الأيام العادية؟ وكيف يتصرفون فى أيام الأفراح والأزمات؟، كيف كان الماضى؟ وما هى معالم المستقبل؟ كل ذلك من خلال تقديم الحاضر فى كثافة زمانية شديدة التركيز.

وتقوم إلى جانب الكثافة الزمانية، الكثافة المكانية لتعطى التجربة خصوصيتها، حيث تدور معظم الأحداث فى كفر بدواى ما عدا (قصة المولد) التى تدور أحداثها فى حى السيدة زينب. وإذا نظرنا إلى الشخصيات التى تقع منها الأحداث نجدُ أنها جاءت **أساساً من القرية،** حيث وفدت تفيدة أم حسين المرأة الريفية إلى المدينة خادمة عند شاكر البورجوازى الصغير. وتكون كل أحداث المجموعة تدور فى القرية، مع ملاحظة أن حى **السيدة زينب نفسه لا يختلف كثيراً من حيث تكويناته السكانية وبيئته الشعبية عن كفر بدواى،** حيث تسود قيم القرية

تسود قيم القرية الاجتماعية والأخلاقية، ألم يقم أحد المحسنين بإعطاء تفيده مأوى تسكن فيه بعد أن جعلها شاكر تعيش فى التيه؟، فحى السيدة إذن امتداد طبيعى لكفر بدواى، وبهذا يتحقق للمجموعة وحدة المكان كما تحققت فيها وحدة الزمان.

ولقد اتضحت نزعة الكاتب التجديدية، ونبذه للأسلوب التقليدى السردى فى بناء الحدث فى معظم مفردات مجموعته، وذلك بمحاولته المستمرة إيجاد علاقات جديدة، تربط بين الأحداث، حيث يتلاشى الزمان فى إطاره الخارجى بمفهومه الكونى. فلا تصبح الأحداث مجرد متتاليات سببية متجاورة، تقدم ارتباطات شكلية زائفة، حيث تتعاقب الأحداث ولا تتوحد بصورة عضوية كما هو معروف فى القصة التقليدية، وإنما يقوم بناء الحدث هنا فى هذه المجموعة بطريقة عفوية تامة، وإن فقدت فيه الأحداث منطقها الخارجى، حيث تبدو فى بعض الأحيان متناثرة مبعثرة فى شكل ذرات، ولكنها فى الواقع مترابطة برباط منطقى داخلى، يحكم حركتها، كما نجد ذلك فى قصة المولد، وعندما يسقط المطر، وامتداد الظل، وغيرها.

فإذا نظرنا إلى الحدث مثلاً فى قصة المولد، نجده يبدأ بتقديم صورة لحسين وهو يتحدث إلى صديقه على عن معاناته من واقعه المرير، وتوقه إلى السفر إلى الخليج، ليجد هناك ما يمكن أن يحرره من ذل الفقر والحرمان، وهما يخترقان الصفوف فى ميدان السيدة زينب، ليلة المولد، ولكن لكى يسافر حسين لابد أن تكون معه الشهادات اللازمة ومن بينها شهادة الميلاد، وعن طريق (الفلاش باك) يصور لنا الكاتب تجربة حسين، وهو يتحاور مع موظف سجل قيد المواليد، حيث يفاجأ حسين بسقوط اسمه من سجل القيد، ويعود بنا الحدث إلى الحاضر إلى ليلة المولد، حيث يصطدم حسين بأحد المجذوبين الذى يقول له كلاماً غامضاً لا يدرك معناه، ويتوه وسط الظلام، حتى يصل إلى مكان عبده صانع الكفته، فيأكل سندوتش، ويحتسى بيرة، ولكن متعته لا تكتمل حين يجد الرمل يختلط بالخبز

فيصيح غاضباً وأحياناً ساخراً، **وهنا يفكر فى العودة إلى أمه ليقف على سر حقيقته، مثله فى ذلك مثل أوديب الذى يؤرقه البحث عن الحقيقة، يريد أن يعرف قصته كاملة من أمه**. ومرة أخرى عن طريق المونتاج الزمانى، ينقلنا الكاتب عبر الزمان إلى ما قبل عشرين عاماً، لتحكى لنا تفيدة قصة حضورها من القرية، وعلاقتها بشاكر البوجوازى الصغير، ثم ما نتج عن تلك العلاقة. ثم يعود الحدث إلى الحاضر، حيث نشاهد حسين ثائراً فى وجه أمه أيقتلها أم يقتل نفسه، فيمزقه الصراع، ولكن فجأة يقرر الهرب والاختفاء عن أمه بصورة نهائية، وهكذا يختلط الزمان الماضى بالحاضر والمستقبل، حيث يمتزج ماضى تفيدة بحاضر حسين، لكى يلعبا دوراً كبيراً فى تشكيل مستقبله، ومن هنا تتأكد لنا مدى قدرة الكاتب فى استغلال تلك الإمكانات الفنية فى بناء الحدث بصورة تكشف عن عمق وعيه الفنى، وقدرته على توظيف ثقافته فى بناء قصصه بصور تدعو - حقاً - للإعجاب، وبخاصة مقدرته على استغلال إمكانات الفلاش باك، والمونتاج الزماني والمكاني، بصور متنوعة، وذلك من خلال ربط الأزمنة والأمكنة فى صور ومشاهد درامية تامة، بعيدة عن الميكانيكية أو الآلية، مما يجعل الشخصيات فى حضور آنى مستمر، تتحرك بذاتها أمام القارئ الذى يجد نفسه يراقب حركة الشخصيات، وهى تعمل أثناء وقوع الحدث، وهذا يعنى ببساطة أن الكاتب حين كان يعرض أحداث قصصه يظل بعيداً عن شخصياته، ويختفى وراء خشبة العرض، ولا يتدخل فى توجيه حركتها أو فرض المواقف عليها.

ولقد أدت حيدة الكاتب وموضوعيته فى تقديم أحداثه إلى تفادى مزالق الوقوع فى الخطابية والمباشرة، التى قد يغرى بها الموقف. وبخاصة عندما يتعرض الكاتب للواقع، حين يقدم صوراً للصراع الاجتماعى، بين القوى المستغلة الجشعة والقوى المستغلة المستذلة، التى تناضل من أجل الخلاص من براثن الظلم والخوف والفقر والاستغلال. لأن تصوير مثل هذه المواقف كثيراً ما يدفع بالكاتب غير المتمرس للانزلاق أو الوقوع فريسة للمباشرة والخطابية، الأمر الذى استطاع

الكاتب بمهارته الفنية أن يتفاداه، لأن الأسلوب الفنى الذى اتبعه، وهو أسلوب العرض الدرامى، يأبى على صاحبه أن يظهر بنفسه أو بثقافته، لأن الكاتب لم يعد حاكياً أو خطيباً أو واعظاً، وإنما هو فنان موضوعى يصور فى حيدة تامة، يسجل من خلال الكاميرا التى يحركها فى كل الاتجاهات فى نفس اللحظة من الحاضر إلى الماضى إلى المستقبل.

* * *

الشخصيات فى المجموعة تنقسم إلى مجموعتين : شخصيات خيرة تنتمى إلى الطبقة الفقيرة الدنيا فى مجتمع القرية، متمثلة فى الفلاحين والعمال الزراعين والجنود وخدم المنازل والحرفيين، حيث نجد نماذج هؤلاء فى إسماعيل، وأم السعد، وحلاوة، وعنتر، وعلى أبو الذهب، وحسين، والمسحراتى، وحفار القبور، ويلحق بهؤلاء شخصيات خيرة أخرى، تنتمى إلى شريحة اجتماعية عليا، ولكنها فقيرة متمثلة فى المثقفين من المدرسين، والتلاميذ، مثل فائزة، ووفاء، ووجدى، وعادل، وغيرهم من الشخصيات الخيرة، التى حازت اهتمام الكاتب وتعاطفه معهم، بصورة جعلته يكرر هذه النماذج فى كثير من مفردات المجموعة، بخاصة إسماعيل وأم السعد، مما يؤكد تعاطف الكاتب مع هؤلاء الفقراء من فلاحى القرية، حيث نجد هذا الاهتمام الخاص بالعامل وزوجته، وهو حين يفعل ذلك إنما يشير إلى حقيقة أن الفلاح هو الأمل والرجاء بما توحى به أصالته وقيمه المادية والروحية، فلا غرابة إزاء هذا أن يكون إسماعيل فى قصة (الدموع لا تمسح الأحزان) هو الذى يعطى لعادل الأمل بعد أن أظلمت الدنيا فى وجهه، حين وجده تائهاً بين الحقول، بعد أن أسدل الليل عليه سدوله، فخاطبه إسماعيل قائلاً:

– اسمع يا عادل لازم تصبح طبيباً، البلهارسيا يا ابنى دوختنى، إن شاء الله لن يعالجنى إلا أنت.

فيدور حوار بين إسماعيل وعادل، ويقرر بعده عادل أن إسماعيل هذا الفلاح البسيط، قد أعطاه الأمل : (أعطانى هذا الرجل البسيط من الأمل ما

جعلنى أستعيد الثقة فى نفسى)، ولذا نجد إسماعيل يتكرر فى معظم قصص المجموعة.

أما القسم الثانى من الشخصيات الشريرة التى تقف مناوئة لتلك الفئة الخيرة وهى تنتمى إلى طبقة أعلى مادياً، أو سلطويا، قوامها العمدة وشيخ البلد والخفراء، وبوراجوازى المدينة، وتاجر القرية المستغل، الزفتاوى، وبعض المدرسين الانتهازيين. ومن خلال هذه النظرة إلى الشخصيات، نلاحظ انحياز الكاتب إلى المجموعة الخيرة، التى تجد نفسها فريسة لظلم واستغلال الفئة الأخيرة الشريرة، لكن الكاتب حين يقدم شخصياته بهذه الصورة فإنه لا يغفل أن يجعل منها نماذج إنسانية مقنعة، يمتزج فيها الخير والشر، ولكن تتفاوت في الدرجة، فإذا كان حسين مثلاً مقهوراً يستحق العطف، فإنه من ناحية أخرى شرير يعاقر البيرة فى ميدان السيدة، ولا يبالى قداسة الزمان أو المكان. ولكنه مع هذا يختلف عن الزفتاوى أو عمدة البلد الذى لا يمكن أن نتعاطف معه مهما حاولنا، لأن مواقف الشخصية وتصرفاتها تدعونا إلى النفور منها، بل الحنق عليها، لأنها تحاول أن تستغل الضعفاء، وتستنزف قواهم المادية والمعنوية.

لقد كانت ميرفت تطلب من إسماعيل أن يصنع لها أرجوحة من خشب شجرة الكافور. ثم تعده بتفاحة إن فعل لها ذلك، لكنه لا يعرف حتى معنى التفاحة، ولم يذق طعمها فى حياته، ومع هذا يعمل ويعمل بأمل الحصول عليها، ولكن جهده يضيع ولا يكون حظه من التفاحة إلا خسة رخيصة، يوهمه بعضهم بأنها هى التفاحة التى أجهد نفسه من أجلها، وهكذا يخدع إسماعيل ويستغل. وتتكرر صور الاستغلال سواء من جانب ابنة العمدة، أو خفرائه، أو شيخ البلد، أو مدرس القرية، أو موظفى الجمعية الزراعية، وغير هؤلاء ممن يحاولون تسخير الضعفاء من أجل إشباع رغباتهم الذاتية، وهم بذلك يكشفون عن أخلاقياتهم البورجوازية، وطباعهم الشريرة، التى لا تتورع عن ارتكاب أى عمل مهما كان منافياً للأخلاق والعدل، وهم على استعداد دائماً أن يعبروا إلى أهدافهم ولو على

أشلاء ضحاياهم. كما فعل مصطفى ابن شيخ الخفر عندما قتل حلاوة الفتاة الفقيرة بالاعتداء عليها، مثله فى ذلك مثل شاكر البرجوازى الصغير، الذى أسلم تفيدة أم حسين للتيه والضياع بعد أن قضى منها وطرا، ولا يختلف عن هؤلاء الزفتاوى تاجر القرية فى قصة الغجر، حين يستغل البسطاء بصورة تدعو للشفقة، وهم يستجيبون لابتزازاته وهم راغمون.

والكاتب حين يقدم شخصياته تلك على اختلاف أنواعها لا يلتزم أسلوباً واحداً، بل ينوع فى أسلوب تقديمه ورسمه للشخصيات، فتارة يستخدم الوصف فى تقديم الشخصيات تلك على اختلاف أنواعها. لا يلتزم أسلوباً واحداً، بل ينوع فى أسلوب تقديمه ورسمه للشخصيات، فتارة يستخدم الوصف فى تقديم الشخصيات من الخارج، وأحياناً يعتمد على الحوار أو الموقف فى الكشف عن جوانب الشخصية الداخلية، فمن الحوار والموقف نتعرف على الشخصيات سواء من خلال ما تقول، أو من خلال ما يقوله عنها الآخرون، كما أن تصرفات الشخصيات وأفعالها، تحدد قيمها واتجاهاتها السلوكية والأخلاقية. والكاتب حين يفعل ذلك إنما يعطى القارئ الفرصة كاملة لاكتشاف الشخصية، بدلاً من أن يقدمها له جاهزة، من أول وهلة عن طريق التقرير المفصل الوافى، وهذا بالطبع يتنافى مع التكنيك الدرامى، الذى اتبعه الكاتب، وهنا نلاحظ مدى ارتباط أسلوب تقديم الحدث، وأثره فى رسم الشخصية. ولو أخذنا على ذلك مثلاً، شخصية الزفتاوى تاجر القرية فى قصة الغجر، لوجدناه من خلال الحوار يجسد لنا شخصية المنافق الذى يطعن من الخلف، ثم يعود ليظهر أمام ضحيته فى ثوب الإنسان البرئ، لقد قال الزفتاوى عن فكرى كل شئ سئ ينهش لحمه، ويمتص عظمه فى أثناء غيابه، وما أن عاد فكرى حتى استقبله الزفتاوى بكل بشاشة وود قائلاً: من؟ فكرى ابن صالح حبيبى، أهلا يا ابنى، تعال، تعال سلم، أبوك حبيبى، وحبيب أبيك حبيبك.

كما أن موقف فائزة مع عنتر، أو وفاء مع وجدى، يكشف عن طبيعتهما

المتحررة الرافضة للخضوع للعرف والتقاليد، مثلهما فى ذلك مثل محمد بن برهان المسحراتى الذى حدد موقفه من إرث أبيه.

* * *

يبرز دور المرأة فى هذه المجموعة بصورة واضحة كزوجة، وأم، وحبيبة، أو امرأة عاملة مجاهدة من أجل نفسها، أو من أجل غيرها، وهى فى جميع هذه الصورة تكون إنسانة مناضلة، تقوم بدورها الاجتماعى والأسرى والزوجى، بصورة فاعلة ومؤثرة. وهناك كثير من النماذج التى تمثل هذه المرأة المناضلة ابتداء من أم السعد التى تبيع البيض، من أجل المشاركة مع زوجها، فى تحقيق حياة سعيدة لها وأسرتها، مثلها فى ذلك مثل حلاوة وتفيدة اللتين تقتحمان كل ميدان من ميادين الحياة، حتى تلك التى لا تتناسب مع طبيعتهما كأنثى، والمرأة رغم هذا لا تنسى دورها كأم وزوجة، تعمل بكل طاقاتها من أجل تحقيق السعادة لأسرتها وزوجها، ولعل ذلك يرجع إلى إيمانها بقيمة الحياة الزوجية، التى تقبل عليها بقلب ينبض بالحب للرجل الذى اختارته. وقد صورت لنا كثير من قصص المجموعة كما فى قصة امتداد الظل، وقصة عندما يسقط المطر، كيف أن المرأة متمثلة فى فائزة، ووفاء، على استعداد أن تتحدى كل العقبات فى سبيل الوقوف إلى جانب من تحب. ولأجل ذلك قاومت فائزة إرادة أسرتها، ورفضت ابن شيخ البلد، رغم ثرائه وسطوته واختارت عنتر الجندى الفقير، لأنها لم تكن امرأة تبحث عن رجل يحميها فحسب، بل صارت امرأة ناضجة تعرف معنى الحياة وتقدس الزوجية.

وكانت مصر أعظم البلاد جميعاً. فقد أحبها الكاتب بكل جوانحه ولأجل ذلك فهو يحاول أن يعطيها بقدر ما تعطى بنيها، فلا غرابة أن نجد الكاتب منذ أن كتب (عمار يا مصر) يحاول فى دأب أن يشيد تمثالاً شامخاً لمصر الحرة الأبية القوية، التى تقاوم الزمن وتتغلب على المستحيل، وقد تجسدت كل هذه المعانى فى المجموعة التى بين أيدينا فى مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان)، حيث نجد روح مصر تتسرب فى جميع مفرداتها، وتتجسد بصورة أوضح فى قصة الغريقة، حلاوة

الفتاة القوية التى لم تبخل بالعطاء لأحد، ولكنها تموت فى ظروف غامضة، ولكن أيدى الاتهام تشير إلى ابن رئيس الخفراء، كما يؤكد ذلك تواطؤ عمدة البلدة وتجاهله أمرها. ولكن أبناء الشعب يحتشدون (الرجال والنساء والحيوانات.. كان كل واحد يفكر – حسب عقله – فى سر الوفاة) ص ٢٢. كما نجد صورة مصر فى قصة امتداد الظل عندما ترمز وفاء لها بموقفها الرافض للوصاية من أحد، وهى تكافح بكل قوتها من أجل التحرر من قيود الماضى (أوهام كثيرة تطاردنى كأنى أسير فى الطريق لأول مرة، إنها بالفعل أول مرة، أكون شجاعة أو لا أكون؟.. كنت أكتشف أشياء جديدة أراها فى الطريق لأول مرة... كانت أول مرة أصر فيها على أن أمشى وحدى، انقضى الزمن، كأنه طرفة عين حين أبصرته واقفاً على الشاطئ فى انتظارى. تاهت كل الأشباح، التى قيدتنى، ضاعت كل الأوهام التى اتعبتنى، صار الظل حقيقة). ص ٥٨.

هناك كثير من الصور التى ترمز لمصر، والتى تشيد بجمالها، وقيمها وتاريخها ونضالها، وحضارتها وإنسانها، وهى كلها صور صادقة موحية لأنها تنبع من قلب فنان هائم فى حب مصر انتماءً وولاء، وهو حين يفعل ذلك فإنه من خلاله يعبر عن كل القيم الروحية والأخلاقية والوطنية التى يؤمن بها، ويدافع عنها فى إصرار، ولعل من بين تلك القيم التى يقدسها الكاتب، وينادى بها هى الحرية، أن يعيش الإنسان حراً مستقلاً فى بلاد حرة. وتؤكد المواقف المتكررة للشخصيات هذا المعنى، ولعل مواقف وفاء، وفائزة، وعنتر، ووجدى، تكشف عن هذا الإصرار على الحرية. ومن أجل هذا كان عنتر يحارب العدو فى سيناء، وهو يؤمن بأن (الحب والحرب وجهان لعملة واحدة هى الحرية. إذا كنت تحب فحارب من أجل حبك، وإذا كنت تحارب فأحب ما تدافع عنه). ص ٤٦. ولذا فقد كان (كلما قاتل بقسوة كان يحس فائزة تبتسم له) قائلة (مهرى هو النصر يا عنتر)، وكان يحارب، ويغنى لمحبوبته مواويل الحب.

والكاتب يطرح من خلال قصة امتداد الظل واحدة من أهم قضايا العصر،

وهى قضية الشباب أو الجيل الجديد، الذى يبدو حائراً محيراً، وذلك من خلال التساؤل الذى يأتى على لسان وفاء، الشابة المثقفة التى تريد أمها أن تكون طوع إرادتها، فتتمرد عليها قائلة (وقفت أمى فى حيرة، تحار وتحيرنى معها، هذه السيدة نسيت فرق الزمان بينى وبينها، تريد أن ترسم لى حياتى، وحياتى ملكى أنا وحدى يا أمى العزيزة... لقد كبرنا، افهمى هذا حتى تستريحى وتريحينى يا أمى). ولكن أمها لا تريد أن تفهم وتبدو عليها الحيرة والقلق، فتتساءل وفاء فى استنكار (هل نحن حقاً جيل متعب أم جيل تعبان؟!).

ووفاء تدافع عن جيلها، الذى تصفه بأنه جيل مثقف، وعى كثيراً من الخبرات والتجارب، إن عمر ثقافته قرن من الزمان، ولكن على الرغم من ذلك فإن هذا الجيل يتعرض لمقاومة الأجيال السابقة، التى تريد أن تفرض عليه ثقافتها ونظرتها إلى الحياة. إلا أن هذا الجيل يؤكد تمسكه بحقه فى الحياة حراً دون وصاية من أحد، وهنا تقول وفاء عن أمها (لم تصر أن الحق ما تراه هى فقط، أليس لى عقل مثلها، أنا متعلمة وفاهمة الدنيا، من الذى يقدر أن يقول: أنه وحده الذى على صواب فى هذه الأيام؟..) والمنولوج الداخلى الذى يدور فى ذهن وفاء يؤكد تصميمها على المضى قدماً فى تحقيق ذاتيتها المتفردة (الحقيقة الوحيدة هى ما تشعر به أنت، أنت وحدك لا غير، إذا أحسست أنك تحب فامض فى طريق الحب حتى النهاية). ص ٨٤، ووفاء حين تقرر ذلك تجد فى وجدى رمزاً لكل هذه المعانى، لأنه يؤمن بنفس تلك القيم، وهى الإصرار على المضى فى طريق الحرية والاستقلال الذاتى، لأن وفاء تنظر إلى وجدى فتجد (فيه من أبى الهول الصمت والثقة بالنفس). ص ٨٤.

إن هذا الجيل الجديد مصمم على تغيير وجه الحياة، ولذا نجد عادل فى قصة (الدموع لا تمسح الأحزان) يتمنى أن يهد القرية بكل ما فيها، وأن يعيد بناءها من جديد، (لتكون قرية جديدة لا ظلم فيها، ولا فقر، ولا خداع، قرية متحررة من كل ألوان الإحباط والبؤس)، وهو حين يفكر فى هذا، لا ينطلق من

موقف فردى أو نظرة واحدة، وإنما يفكر من منطلق تفكير جماعى مشترك يؤمن فيه بأن (اليد الواحدة لا تبنى شيئاً.) ص ٩٥.

* * *

لغة السرد والحوار :

لغة الكاتب فصيحة فى سردها، ومعظم حوارها، ولكنها فى بعض الأحيان تقترب من لغة التخاطب اليومى، وذلك عندما يكون الحوار صادراً من شخصية من الطبقة الشعبية غير المثقفة، وقد يصوغ الكاتب أحياناً لهجة هذه الشخصية فى عبارات سليمة التركيب، فصيحة اللغة، ولكنها توحى فى نفس الوقت بالمعنى فى صورته الشعبية، أى أنه يعبر فى مثل هذه الحالة عن روح اللهجة الدارجة، ولكن فى صياغات عربية فصيحة، مثل الحوار الذى يدور بين العمدة وحلاق القرية فى قصة الغريقة. وأحياناً يرتفع أسلوب الكاتب حتى يصبح تعبيراً شفافاً يقترب من لغة الشعر كما فى قصة امتداد الظل. وذلك حين تناجى وفاء نفسها فى منولوج داخلى غير مباشر، فترسل نفسها على سجيتها تعبر عن آمالها وأحلامها وأيضاً آلامها وأحزانها.

(أشفق عليه كثيراً، وأنا أهرب من حبه، أهرب من حبه، وأنا أتمناه كيد من خلال الموج مدت لغريق. إذا استسلمت لحبه ماذا أقول لأمى؟ لكن لم أقول لها؟ هل أخذت رأيى حين اختارت أبى؟ أمى تخوفنى من الحب يا وجدى، وأنت أنت تشدنى إليه، بدت الشجرة وحيدة مع دخول الليل... جلست أمام المرآة أرى نفسى لأول مرة. من صاحبة الوجه الخمرى والعيون العسلية والشعر الأسود ورقبة الغزال، شفتاى عطشى إلى القول والفعل، أيها الصدر الحنون والقلب المشتاق متى متى؟ سوسنة غارقة فى الظل يا وفاء، ضوء الشمس يهب الشجرة الحياة، ويجعل الظل ممتداً.. الوحدة قاتلة.. الفكر همّ..) ص٨٥.

من النص السابق نلاحظ مدى عناية الكاتب بانتقاء ألفاظه وعباراته وتشكيلاته اللغوية، وبما يلقى عليها من ظلال موحية، وما يضفى عليها من

إيقاعات موسيقية، تأتى فى شكل سجعات عفوية أو بديعيات مستحسنة، تعطى الأسلوب جمالاً ورونقاً وجاذبية، يزيد منها تلك المقابلات اللفظية والمفارقات الفكرية، التى تُجمل الصورة وتزيدها وضوحاً. وهى لغة تحررت من الزوائد والأوصاف والحشو الزائد عن الحاجة، ولذا فإن قراءة القصة يتطلب نوعاً خاصاً من التنبه واليقظة، لأن كل كلمة وكل جملة، إنما تؤدى وظيفة بنائية، فأقل شرود من القارئ يجعله ينفصل عن عالم القصة، وهذا ما يؤكد ما سبقت الإشارة إليه من أن بناء الحدث عند الكاتب لا يكون مجرد حكاية تلقى كما يتفق، بل هو بناء محكم له منطقه الخاص، يحتاج إلى جهد من القارئ ليس أقل من جهد الكاتب بحال من الأحوال؛ لأن الكاتب كما قررنا ذلك سابقاً يعطى القارئ الفرصة كاملة فى مشاركته فى لم أجزاء التجربة وإعادة تشكيلها بطريقته الخاصة.

وقد حفلت لغة الكاتب بالتضمينات الكثيرة التى تأتى نتيجة لسعة محصول الكاتب الثقافى المتعدد المصادر، مما يزيد من العبء على قارئه: إذ عليه أن يجهد نفسه كمشارك فى عملية الإبداع للكشف عن أسرار الرموز التى تحتويها تلك التضمينـــات، فالكـــاتب لا يقدم مادة جاهزة يتلقاها القارئ فى سهولة، بل يعطينا مادة فى حاجـــة إلى فحـــص مســـتمر لكافة العلاقات التى تحكم تلك المادة، وبذلك تصبح القصة مجالاً واسعاً لكثير من التفسيرات، التى تختلف باختلاف المتلقين الذين تختلف قراءتهم لها باختلاف استعداداتهم وقدراتهم على التلقى.

وقد أتاح الكاتب من خلال التكنيك الذى استخدمه لشخصياته حرية الحركة والتعبير، حيث ظل الكاتب مختفياً وراء خشبة العرض، ولهذا نجد أن معظم قصص المجموعة، قد رويت بضمير المتكلم، حيث تحكى الشخصية قصتها بنفسها، دون تدخل من الكاتب. وقد كانت الشخصيات فى هذه الحالات تتحدث عن مشاعرها وأفكارها فى أسلوب معبّر، وبطريقة تلقائية، تصل فى بعض الأحيان إلى درجة عالية من التعبير الذاتى، الذى قد يصل إلى درجة قريبة من المنولوج

الداخلى غير المباشر، كما لاحظنا فى النص الذى اقتبسناه من قصة امتداد الظل، وكما فى قصة المولد، وعندما يسقط المطر، والدموع لا تمسح الأحزان، حيث تعبر الشخصيات عمّا يدور فى داخلها بصورة مباشرة.

وإلى جانب السرد والوصف، كان الحوار يقوم بدوره الفنى فى تقديم الشخصيات وبلورة الحدث، وتعميق الصراع، بل يكشف الحوار عن طبيعة الشخصيات، كما لاحظنا ذلك عندما تحدثنا عن شخصية الزفتاوى، تاجر القرية، وكيف استطعنا عن طريق الحوار أن نتعرف على ملامحه الداخلية وطبيعته المنافقة، كما نجد الكاتب يستغل أسلوب الرسائل إلى جانب الحوار – كما فى قصة تغريبة ولد اسمه كرم – باعتبار أن الرسالة لا تقــل أهميــة عن الحوار، إن لم تكن مساوية له فى الكشف عن الشخصية، وقد لجأ الكاتــب إلى هذه التقنية؛ لأن الحوار بالرسائل كان بين كرم وأمه، ويفصل بينهما بعــد مكانى هى فى مصر وهو فى الخليج، فلا مفر من أن تتحدث الأم إلى ابنهـــا عـــن طريق الرسالة، ولعل من الطريف فى هذه القصة أن الكاتب يدخل شخصيـــة ســـودانية تلتقى مع كرم فى الخليج، حيث مجمع الأرواح التى تهفو إلى جمع الثـروات حفـــاظاً على الحياة، وهنا يلتقى المصرى والسودانى لقاء تلقائياً، كأنما بينهما تعـــارف قديم منذ الأزل، وهى إشارة من الكاتب لا تخلو من المغزى الذى يشير إلى أن أبناء الوادى أخوة متعارفون أينما حلُّوا، ولو فى غير أرض الـــوادى الخصيب. وإن ظل كل منهما يتحدث لهجته المحلية الخاصة لأنهما متشاركان فى الآمال والآلام.

أعطانى صديق سودانى سيجارة وأردف قائلاً: الحكاية شنو، مالك زعلان يازول؟

– الغربة صعبة. سنة طويلة، وأنا غائب عن أربع نساء وطفل.

– يا زول خليها على الله. وانس الهم ينساك.

- الهم هو الذى لا ينسانى.

هكذا يقتسم كرم المصرى وصديقه السودانى آلام الغربة، ويعزى كل واحد الآخر، وقد شدتهما إلى بعض أواصر القربى، فهم وأمثالهم يعيشون فى الدوحة فى حىّ شعبى، يسكنه الفقراء والمساكين، لكنهم يحاولون أن يجدوا طريقهم إلى حياة أفضل؛ لأنهما دائماً ينتظران يوم العودة إلى (حقل الفول الأخضر)، ويبحثان دائماً عن القمر[*].

د. بشير عباس بشير
جامعة أم درمان – السودان

* * *

[*] نشرت فى كتاب شوقى ضيف – سيرة وتحية ط. دار المعارف – القاهرة – ١٩٩٠.

الموضوع والبناء في .. "حكاية الليل والطريق"

أ.د. يوسف حسن نوفل
أستاذ الأدب الحديث
كلية البنات – جامعة عين شمس

منذ قدم طه وادى مجموعته القصصية[1] **(عمار يا مصر) سنة ١٩٨٠م، وهو** معنى بقضايا الإنسان ومصيره، والحق أن عنايته تلك **لا تبدأ من عام صدور هذه** المجموعة. بل تتعدى ذلك التاريخ إلى ما قبله **بسنوات عديدة منذ أخذ يكتب** القصة القصيرة فى الصحف والمجلات، وكانت **حصيلة ذلك المجموعة الأولى التى** أشرنا إليها، تلتها مجموعته الثانية **(الدموع لا تمسح الأحزان) سنة ١٩٨٢، وفى** هاتين المجموعتين نجد الموضوع الأثير لديه **هو هموم الإنسان المصرى، وبخاصة فى** الريف، وربما لم يداعب ما وراء المحلية المصرية **إلا فى أقصوصة (تغريبة ولد اسمه** كرم) فى مجموعته الثانية – ص ١٠٤، حيث **انتقل موضوعه القصصى فيها إلى** الخليج[2] .وكان ذلك إيذانا بتطور أفق بيئته المحلية، **أو خارجها، وهذا ما نجده فى** مجموعته الثالثة (حكاية الليل والطريق) ١٩٨٥، **التي ضمت سبع أقاصيص فى** ١١٧ صفحة[*].

أول ما يلفت النظر من سمات التطور فى الموضوع فى هذه المجموعة القصصية هو الطموح لتجاوز المحلية الأقليمية إلى التحاور فى دائرة أكثر اتساعاً، ويتجلى ذلك فى خمس أقاصيص من بين أقاصيص المجموعة، **فهو فى (شرخ فى** الجدار) ص ٦، وقد كتبها سنة ١٩٨٣ **ينطلق من عائلة المنصورى بمصر، رمزاً** للتضافر الأسرى، حيث تتفرع الأسرة فى **بيئات جديدة متباعدة، ويظل – مع**

---

[*] هذه الدراسة تقوم على المجموعة فى طبعتها الأولى سنة ١٩٨٥.

ذلك - الرباط الأسرى قائماً متصلاً، فمصطفى المنصورى فى كندا، وجلال المنصورى فى ألمانيا الشرقية، وحامد المنصورى فى أبو ظبى، وفاطمة المنصورى فى مكة المكرمة، ويظل هذا التباعد داعيا إلى التقارب. بل يكون هدفه الأسمى هو العودة إلى نقطة البداية مصر، لتصب النهاية فى البداية.

ونجد فى هذا الإطار أقصوصة (أنت شنو) - ص ٤٨، وكتبها فى الخرطوم سنة ١٩٨٥ - وتدور فى السودان، حيث النيل الأزرق، والخرطوم، بل إن هذه الجملة: أنت شنو، ترد على لسان رجل سودانى بمجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان)، كما تتكرر هذه الجملة هنا ثلاث مرات فى الحوار.

وتحتل هموم الإنسان العربى فى الأرض المحتلة أقصوصتين هما: حكاية الليل والطريق - وهى عنوان المجموعة، ص ٦٠ - حيث تصور لنا الفتاة العربية نوراً التى تخادع إسرائيليا فيصحبها فى سيارتها المعطلة حتى تم لها نسف معكسر بأكمله، وقد سبق للكاتب - أيضاً - أن تحدث على لسان أحد أبطاله فى (تغريبة ولد اسمه كرم) من مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) عن الحرب مع اليهود.

أما الأقصوصة الثانية فى مجال تصوير البيئة العربية المحتلة، فهى (الرقص فوق بحار الدم) ص ٧٢، وتدور حول أحداث صبرا وشاتيلا، وقد اختار طه وادى لذلك بطلا كان معلماً للتاريخ، وآثر أن يعلم التاريخ بالبندقية لا بالطباشير، ونظراً لطبيعة البطل، وطبيعة الحدث - معاً - اتجهت الأقصوصة إلى جملة من الاستيحاءات أو محاورة الماضى عن طريق إسقاطات، واستدعاءات تراثية كما سنرى بعد قليل.

* * *

على هذا.. نرى أن الموضوع عند طه وادى قد تطور من الخاص إلى العام، ونحا نحو الاتساع بالانتقال بقضايا الإنسان العربى من بيئتها الضيقة إلى البيئة الأم، وقد اتسم البناء الفنى لهذه المجموعة بسمات أهمها:

الاستيحاء التراثى :

تمثل ذلك فى مظاهر عديدة، منها ما نراه فى الرقص فوق بحار الدم، ففى بلدة الناصرة يتخيل السيد المسيح من كوة بعيدة، ومعه حواريوه – ص ٧٤، ٧٥، ٨٠، واستعان بأداة فنية هى المونولوج الداخلى للاستفادة من الحكمة الروحية لمقولة السيد المسيح: "إذا ضربك أحد على خدك الأيمن.. إلخ". كذلك الاستعانة بالرمز اللغوى فى جملة: "السمك لا يعيش بجوار الحيتان".

على أن أبرز أقاصيص المجموعة فى مجال الاستيحاء التراثى هى (قصة معروف الخفير والراعى الفقير)، وهى آخر أقصوصة بالمجموعة – ص ٩٢، وقدم بين يديها بما يفيد الاستيحاء – ص ٩٢، بل همش لها بهوامش ص ١١٧، لأنها مأخوذة عن مخطوطة قديمة، مما استوجب شرح بعض ما غمض فى عباراتها.

وقد اتسم هذا الاستيحاء التراثي المتخيَّل بقيامه على بناء أسلوبى تراثى تمثل فى :

١- الاهتمام بمصطلح الحكاية :

ففى الأقصوصة الأخيرة يرد هذا المصطلح ص ٩٢، كما يرد فى أقاصيص سابقة ص ٨، وفى عنوان (حكاية الليل والطريق) ص ٦٠، بينما نجد الأقصوصة المستوحاة من التراث فعلا قد سماها (قصة معروف..).

ولهذه الظاهرة جذور قديمة فى أعماله السابقة، حيث نراه يقص الحكاية فى أقصوصة (البالونة) ص ٣٤ كتبها سنة ١٩٨١م.

٢- قال الراوى، يا سادة يا كرام :

وهى أداة سرد تراثية، نجدها فى ص ٧ و ص ٩٢، ٩٣، منها قوله: "يقول الراوى المفلوق فؤاده.. "يا سادة يا كرام" ص ٢٢، كذلك يكثر ورود هذه الأداة فى مواطن عديدة فى: ص ٢٧، ٣٣، ٣٤، ٤٦، وكلها فى أقصوصة (مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى)، ومنها قوله: "قال الراوى: بلغنى أيها القارئ المجهول" ص ٩٢، ومنها: "بلغنى أيتها الأخت الرشيدة" ص٩٥، ومنها : "فى ليلة من ليالى الخريف المنعشة" ص٩٤، أو "الشتاء الحزينة" ص٩٦، أو "قالت دنيا زاد" ص ١١٥، أو

أبو حية النميرى" ص١١٧، أو : "وهنا أدرك دنيا زاد المساء فكفت عن الحديث واللقاء.." إلخ، وهذه الأدوات السردية مستلهمة مما حفل به التراث القصصى الشعبى فى تراثنا الفولكورى.

٣- الكلمة أو الجملة التراثية :

وفى سبيل ذلك كله، نراه يلجأ للتعبير التراثى فى بناء لغوى يقوم على الكلمة التراثية أو الجملة التراثية مثل : الوسواس الخناس يلعب بفؤاده ص ٢٦، فى بحر لجىّ ص ٥٢، سجا الليل ص ٨٤، أيها الناس إنى أرى رؤسا قد أينعت ص ١٠٠، ليت شعرى ص ١٠٣. وباستثناء الجملة المنسوبة للحجاج نجد الجملة التراثية تأتى استجابة للاستيحاء، أما جملة الحجاج فهى فى ذاتها مظهر من مظاهر الاستيحاء بما تتضمنه من دلالات رمزية نابعة من المأثور عن شخصية الحجاج بن يوسف الثقفى.

٤- المثل أو الحكمة :

وذلك فى شكل فصيح أو عامى، مثل :

- جتتك يا عبد المعين تعينى فوجدتك يا عبد المعين تعبان، ص ٩ .
- كل عقدة ولها حلال، ص ١١ .
- يد الله مع الجماعة، ص ١٠ .
- من يضع حبلا فى رقبته سوف يجد ألفاً يجرونه، ص ٦٦(*).
- أن تشعل شمعة خير من أن تلعن الظلام، ص ٩٠ .

وفى ذلك – وغيره – نجده حريصاً على تفصيح عامية بعض الأمثال، بل يجرى تعديلاً فى آخرها تهكما ونقداً، كما أنه لا يقتصر على الأمثال التراثية فحسب، بل ينوع فى مصادرها قديماً وحديثاً.

(*) هذا المثل من تأليف الكاتب نفسه.

٥- القرآن الكريم - والشعر العربى والشعبى، والأغانى :

نلتقى بالاستشهادات القرآنية مرتين : ص ٦٦، ١١٦، بينما يكثر الاستشهاد بالأغانى والشعر. ولظاهرة استخدام الأغانى جذور فى مجموعته السابقة (الدموع لا تمسح الأحزان)، حيث ترد فيها الأغانى مرارا (ص ١٥، ١٣، ٥، ٣٧، ٤٦، ٦٠، ١٠٦، ١٠٧، ١١، ١٢٤).

بينما نجد هنا نصوصًا من الشعر العامى ص ٣٣، ٨٧، ثم نجد من الفصيح: غاض الوفاء ولا حياة لمن ينادى ص ١٠، وفى الصفحات : ٣٢، ٩٧، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١١٦، لعل أهمها هذا البيت الشهير:

أضاعونى وأى فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر

وهذه الاستخدامات - بتنوعها - ترد لتؤدى وظيفتها الرمزية والدلالية فى الموقف القصصى اتصالا بالحدث أو الشخصية.

٦- الكلمة أو الجملة الشعبية:

مثل : ياوكستك السودة ص ٢٣، أول ما تشطح تطلع ص ٢٦، ياخفى الألطاف نجنا مما نخاف ص ٣٠، وكما حور فى الأمثال والحكم هذا، فنى نراه يحور هنا فيقول بالفصحى:

غور ياخفير الكلب جاءتك مصيبة ص٢٥، ونجد كلمة (غور) أيضاً فى مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان)، ونجد فى تفصيح العامية أمثلة أخرى فى الحوار ص ١٢، ١٨، ٢٠، ٢٥، ٢٧.

٧- استعمال الكناية :

وذلك فى مجال الرمز اللغوى، ومن الغريب أن الكناية المقصودة هنا تأتى بمعنى واحد فى أماكن متفرقة مثل :

توارى موضع العورة ص ٢٠، يكشف موضع العفة ص ٢٦، ٨١، وكلها فى معنى واحد.

* * *

٨ - الموازنة بين الماضى والحاضر:

فإلى جانب استيحاءاته التراثية، نراه يستوحى التاريخ بدلالته العالمية والإنسانية حين يذكر هولاكو، وقابيل ص ٨٠ بشكل مقتضب دون تعمق واستبطان، وأجود من ذلك مقابلته بين الماضى والحاضر حين يستوحى التراث فى مواجهة أو موازنة بينه وبين الحاضر بهدف نقدى تهكمى مثل هذه الاستيحاءات فى مقام واحد: البيت الأبيض والكرملين، قوس النصر فى باريس ثم لندن، الكعبة المشرفة - مقر البابا - المسجد الأقصى. ثم تأتى المفارقة الصارخة بين رمزى الحرب والسلام، أو العداء والمحبة فى نجمة داود - عليه السلام- فى موازنة بين ماضيها عند النبى الكريم صاحب المزامير، وعند دعاة العنصرية المعاصرين ص (٧٩).

لذلك نجد الكاتب يتيقظ للاستخدام اللغوى، فهو حين يستوحى التراث يلجأ لأدوات لغوية تراثية سبق أن تحدثنا عنها، لكنه حين يعقد مواجهة بين الماضى والحاضر بهدف نقد الحاضر يحاول أن يستخدم كلمات وجملاً متداولة بما لها من دلالة وضاءة، نذكر من ذلك هذه الأمثلة:

- فى انتظار الذى لن يأتى، ص ١٥.
- القانون لا يحمى التعساء، ص ١٨.
- لحظة التنوير المظلمة، ص ١٩.
- وقف بفرملة مفاجئة، ص ٦٠.
- تأكل أرزًا باللبن مع الملائكة، ص٨٥.
- آه يا ليل يا قمر، عجبى، ص٨٥.
- لكنى رقم تائه وسط جيل مضيع، ص ٨٥.

وإلى جانب استخدام هذه العبارات الحديثة، نجده يستخدم الدلالات الصوتية، وإمكانات السجع والتكرار، لكنه استخدام يتلاءم والموضوع الفنى، فكما سبق أن رأينا فى استيحاءاته التراثية حيث لاءم السجع الموضوع المستوحى

من ألف ليلة وليلة (فى قصة معروف الخفير والراعى الفقير) ص ٩٢، نجد السجع يأتى هنا مشكلاً نغمة إيقاعية تساعد فى الدلالة اللغوية مثل استخدام كلمتى : البرد والبارود ص ٧٧، ٧٩.

ومثل : الظلام كثيف والليل مخيف، ص ٧٨ .

ومثل : الليل تمدد، والألم تجدد، والكون تجمد، ص ٧٩ .

ومثل : الحكمة فى المعقول والمنقول، ص ٩٢ .

ويساعد على ذلك المحاكاة الناجحة عن دلالة الأصوات فى مثل : طيخ طاخ – بم بم – طاخ طيخ ص ٧٤، ٨٠، وصوت البومة : غيق غاق ص ٧٥، وشيوع التكرار فى مواقف متعددة ص ٧٧، ٧٩، ٨٠ وبخاصة فى لفظى : البارود وقتلى. وكلها ذات إسهامات فى المعنى العام للقصة.

* * *

ومن الملاحظ أن الموضوع استدعى القالب المناسب له، فحين استوحى التراث فى أقصوصتى: (قصة معروف الخفير والراعى الفقير). (ومواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى) جاءت الأقصوصتان أطول أقاصيص المجموعة، إذ كانت كل منهما فى ٢٦ صفحة، بينما كانت الأقاصيص الخمس على النحو التالى: واحدة أقل من عشر صفحات، أما أكثر من ١٠ صفحات فنجده فى ثلاث أقاصيص، وواحدة أكثر من ١٥ صفحة، ونجد القاعدة نفسها فى مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان)، حيث تكون الأقاصيص بين ٩ و ٤ صفحات، ما عدا أقصوصة (المولد) فكانت فى ١٤ صفحة، أى أن الموضوع التراثى استدعى من البسط والاستدعاء والربط والاستنتاج ما جعل قالبه الفنى يتخذ حجماً أكبر مما اتخذه غيره من الموضوعات.

ومن مظاهر استدعاء الموضوع للقالب المناسب له ما نراه فى النهايات المفاجئة فى تعبير موجز ينمُّ عن مضمونها. ويجئ هذا التعبير كأنه التعبير الوجدانى عن مضمونها، أو كأنه لحظة التنوير فيها، من ذلك هاتان النهايتان: –

تناثرت أشلاء نورة على الطريق / ص ٦٦ – سلمى تحاول أن تحتمى تحت تلّ من جثث الضحايا، ص ٨١.

كذلك من مظاهر مناسبة الموضوع لقالبه الفنى، أن الكاتب استعار أو حاول إحياء قوالب تراثية فى شكل عصرى فى (قصة معروف الخفير)، وهذا عمل فنى يستحق الالتفات. ونحن إزاء كاتب يعيش عصره الفنى فيكتب القصة القصيرة فى شكلها السائد محافظاً على عناصرها المتوازنة فى التصميم الفنى من عرض وتشويق وتسلسل منطقىّ وخاتمة.. إلخ، واستعانة بأدوات مثل المونولوج الداخلى والحوار دون ميل إلى الخروج على الشكل المألوف كما صنع أصحاب التفتيت، والبعثرة المنهجية، والغموض، فهو مع حرصه على البناء القصصى اتجه إلى إحياء التراث فى تزاوج فنى بين الموروث والعصرى فى فن القص.

* * *

وأتصور – بعد ملاحظة التطور الفنى عند طه وادى – أنه يلوّح فى مجموعته الثالثة بعشقه لفن الرواية، وتأهبه لمغادرة فن القصة القصيرة إلى الفن الروائى، حيث تتسع التجربة الفنية لاستيعاب رؤيته الشمولية.

ففى هذه المجموعة القصصية نجد ميله الشديد لفن الرواية، وأبادر، فأدفع (وهما عن قصصه المرسومة) لهذا الفن، ومنها ما كان قصة قصيرة خالصة تنبعث من الحدث السريع، واللقطة الوامضة الخاطفة، والإيقاع المتلاحق، وعنصر المفاجأة، ولحظة التنوير، وتجلى ذلك بنوع خاص فى أقصوصة: حكاية الليل والطريق، ص ٦٠.

لكن ما أريد أن أصل إليه هو **ميله الشديد إلى مداعبة فن الرواية،** وتجلى ذلك فى أمور منها:

– ميله للفصول الفرعية مثلما نجد في الأقصوصة الأولى ص٦، والأخيرة ص٩٢.

– شيوع نماذج الخطابات والرسائل مثلما نجد فى الصحفات : ١٤، ١٦، ٣٥، وهى رسائل لا ترد لغرض بيانى أو خطابى. بل ترد للأسهام فى التحليل والبناء

والاستنبطان، وتطوير الحدث، وتصوير الشخصية.

ولهذه الظاهرة جذور - أيضاً - فى مجموعته السابقة (الدموع لا تمسح الأحزان)، حيث نجد لوناً من الرسائل فى (تغريبة ولد اسمه كرم) ص ١٠٥ مع ملاحظة اتفاق هذه الأقصوصة مع أقصوصة (شرخ فى الجدار) فى الجو العام، لهذا نجد فيها رسالة من أم كرم لابنها كرم.

- المظهر الثالث من مظاهر ميله للقالب الروائى، ما نلاحظه فى زمن أعماله القصصية، إذ يبدو ميالاً للأطالة كما نرى فى أقصوصة (شرخ فى الجدار)، حيث نجد مرور ٦٧ يوماً ص ٨، وحيث نجده فى أقصوصة (مواقف مجهولة) يذكر: دارت أيام وأيام ص ٢٧، وحيث نجده فى أقصوصة (قصة معروف الخفير) يذكر: وفى ليلة من ليالى الشتاء ص ٩٦، وفى ليلة من ليالى الخريف ص ٩٤.

فإذا ما أضفنا إلى ذلك كله ميله فى بعض الأقاصيص إلى كثرة عدد الصحفات، (٢٦ صفحة) فى بعضها، أمكن لنا أن نستنتج - توقعاً - قبل قراءة (الأفق البعيد)، وحقيقة، بعد صدورها وقراءتها - **أن طه وادى أصبح كاتب رواية، بعد أن ازداد تمرساً بكتابة القصة القصيرة، وصار أحد قصاصينا المرموقين الذين يقتحمون قالبى: القصة القصيرة والرواية بحذق ومهارة.**

* * *

الهوامش

(١) لا يغيب عن باحث أدب طه وادى الربط بينه وبين بحوثه الأكاديمية فى مجال الفن القصصى بصفة خاصة والأدب الحديث بوجه عام.

(٢) نشرتْ هذه الأقصوصة – أول مرة – بمجلة "الدوحة" – قطر. وقد نشرت أقاصيصة بالتسلسل التاريخى التالى: عمار يا مصر – الهيئة ١٩٨٠ – الدموع لا تمسح الأحزان – دار المعارف ١٩٨٢ – رواية الأفق البعيد ١٩٨٤ – المعارف – حكاية الليل والطريق – ١٩٨٥.

(٣) هذا الصنيع الفنى يذكرنا بصنيع الشعراء كما فعلت نازك الملائكة فى قصيدة (الكولوليرا)، حيث حاكت صدى الصوت، فصورت – كما تقرر – (وقع أرجل الخيل التى تجر العربات) : قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٥.

وكما صنع الشاعر السورى على الناصر فى قصيدة (الاحتراس)، حيث يغزو المقبرة التى دفنَت فيها حبيبته، ويسمعنا صوت الفأس فى قصيدته (انظر.. كتابنا فى الأدب السعودى – دار الأصالة – الرياض – ص ٧٢)(*).

د. يوسف حسن نوفل

* * *

(*) نشرت فى كتاب للمؤلف بعنوان : فى القصة العربية ط. هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٢ – كتابات نقدية العدد (١٥).

دائرة اللهب .. للدكتور طه وادي

أ.د. منى مؤنس
أستاذة الأدب الإنجليزي
كلية الآداب – جامعة القاهرة

تحتوى هذه المجموعة القصصية على عشر قصص قصيرة، كل منها مستقل عن الأخرى. ونشرت خلال الثمانينيات فى مجلات أدبية فى البلاد العربية، ويغلب على ظنى أنها ألفت قبل ميعاد نشرها بقليل. ويرجع ذلك إلى أنها كلها تقدم شخصيات شبيهة بعضها ببعض، لأن شخصياتها تنتمى إلى الشعبة الدنيا من الطبقة الوسطى المصرية – التى يسميها البعض البورجوازية الصغيرة – خلال هذه الفترة الزمنية، **فمعظم الشخصيات من طبقة الموظفين الحكوميين البسطاء الذين ليس لديهم دخل مادى إلى جانب مرتباتهم الحكومية، وهم يعانون بذلك من الأزمة الإقتصادية التى عانت منها مصر خلال الثمانينيات**[*].

وكما هو معروف أن مشكلة الاقتصاد المصرى بدأت بعد الثورة المصرية، إذ استنفد الرصيد القومى، الذى كان موجودا قبل الثورة شيئا فشيئا بدون أن يعوّض هذا الإنفاق، وأدى ذلك بمرور الزمن إلى نقص فى الميزان الاقتصادى القومى. وزاد هذا التدهور الاقتصادى بعد حرب ١٩٦٧، واشتدت الخسارة التى أصابتْ مصر. ولم تستطع مصر أن تسترجع توازنها الاقتصادى، الذى بدأت نتائجه تظهر بصورة واضحة للغاية بعد حرب ١٩٧٣، وانتهاج سياسة الباب المفتوح. ظهرت حينئذ وبطريقة مضخمة الفجوات الكبيرة بين مختلف فئات الطبقة الوسطى، وأصبحت الأزمة الاقتصادية تنعكس بصورة واضحة على المواطن المصرى،

(*) نشـرت هـذه المجموعة القصصة بمكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة في عام ١٩٩٠. وتحتوى هذه الدراسة على أهـم مـا قلـته في ندوة أقيمتْ بدار الأدباء بالقاهرة في ٢/١/١٩٩١ لمناقشة هذه المجموعة القصصية. وشارك فيها د. جابر عصفور، ومحمد فتوح.

وذلك فى عاداته اليومية وملبسه وتصرفاته ونظرته للحياة بصفة عامة.

ومعظم الشخصيات التى نقابلها فى مجموعة "دائرة اللهب" للدكتور طه وادى تزيد أعمارها على الأربعين سنة فى الثمانينات، وهم يعتبرون إذن من الجيل الثانى بعد الثورة. ومعظمهم ليس لديهم مورد مادى آخر، يعتمدون عليه إلى جانب دخلهم الحكومى. ونجد أن هذه الحالة الاقتصادية أثرت على مجرى حياتهم إلى درجة أنهم وصلوا إلى نقطة من حياتهم، أصبحت الرؤية أمامهم بالنسبة للمستقبل غير واضحة، فبدلا من أن يبنوا آمالاً مستقبلية تراجعوا عن ذلك وانطووا على أنفسهم، وبدأوا يسترجعون فى ذاكرتهم ماضى حياتهم ووضعهم القائم. وهذا الانطواء على النفس الذى قد يكون كاملاً ليس إلا أزمة نفسية وصلت إليها تلك الشخصيات فى القصص المختلفة فى المجموعة، نتيجة للحالة الاقتصادية التى أشرنا إليها من قبل، أضيف إليها عدم استقرار سياسى سببه الخلافات بين بعض الدول العربية وما يحدث فيها من فتن، ولعل أوضح صورة لذلك الحرب الأهلية فى لبنان التى عصفت بالبلاد سنوات طويلة.

* * *

والقصص العشر التى تقدمها هذه المجموعة، تظهر من خلالها شخصيات، تجسد فئة هؤلاء الذين انعكست عليهم أحوال البلاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية بصورة واضحة هى :

قصة "دائرة اللهب" وهى تصور رجلاً فى غرفة فندقية، يعانى من أرق شديد وصداع. وتدور كل أفكاره حول ماضيه وموقفه الراهن. ويوحى كل ما حوله فى الغرفة بأن حياته توقفت بالفعل منذ فترة، قد تكون طويلة، فالنافذة لم تفتح منذ أيام، والصحف اليومية مكومة على الأرض وهو لم يقرأها، والساعة توقفت فلا نعلم إلاّ أن وقت القصة كان خلال الليل. والرجل ليس فى مقدرته أن يخرج من الحلقة المغلقة التى هو فيها، ويسمع طرقاً على باب غرفته، فلا يستجيب خوفاً من الطارق المجهول. ويحاول أن يصحح من أحواله ويسعى إلى أن يتخلص من كوم

الصحف اليومية، وكأنه بذلك يريد أن يبدأ صفحة جديدة من حياته، ولكنه قبل أن ينفذ فكرته يسقط على الأرض فى غرفته ويبدو أنه يموت.

وتتكرر صورة الإنسان السجين فى حلقة مغلقة فى جميع قصص المجموعة، فنجدها متمثلة فى هيئة صبرى فى قصة 'الأطلال' الذى يهرب من حياته اليومية ليستعيد قوته، ويجدد أفكاره فيسافر وحده إلى رأس البر. ويحدث أنه يقابل هناك زميلا قديماً كان يعرفه من أيام الجامعة، وكان هو يعجب به، حتى إن ذلك الإعجاب كان يثير فيه الغيرة. لكنه عندما يقابله يجد أنه أصبح ضعيفاً وفقيراً ودميماً، وكأنه تجسيد حى لفكرة انهيار أحلام الشباب. فيقطع صبرى عطلته ويرجع ليستأنف حياته اليومية، خوفاً من تأثير مشهد صديقه عليه، وهو بذلك يهرب من مواجهة الواقع.

وتتكرر صورة الرجل المنطوى على نفسه فى قصة 'تداعيات' التى تصور رجلاً يخرج من منزله لشراء الخبز لأطفاله، وهو ضعيف ومتعب ويعانى من النسيان. ويستمد هذا الرجل شعوره بأنه وحى من مشهد امرأة جميلة يراها صدفة فى الشارع، ونفهم من ذلك أن حياته أصبحت قائمة على الأحلام لا على أشياء واقعية مادية.

أما فى قصة 'موقف فى حياة صعلوك' فنجد أن أحمد وهو وحيد بدون أصدقاء، ولا يجد عائلة ينضم إليها توقفت حياته العملية أيضاً، فقد منع من الترقية والعلاوات والنقل إلى عمل آخر بسبب استهتاره بعمله، ويستمد هو الآخر إصراره على الحياة معتمدا على الأوهام كصورة والده المتوفى التى تظهر له فى المنام، ونفهم من ذلك أن اتصال الشخصية بالواقع قد انقطع.

وفى قصة 'الموت والصدى' نرى رجلاً يسمى صادق وهو يرافق جثمان صديقه يحيى، الذى توفى فى مقر عمله فى إحدى البلاد العربية أى فى الغربة. وشعور صادق بالاغتراب والوحدة يبدو زائدا بسبب انغلاقه على نفسه الذى أصبح عادة من عاداته، كل ذلك يمنعه من الكلام حتى مع أرملة صديقه التى

ترافقه فى العودة إلى مصر.

أما فى قصة 'المواجهة' فنقابل عصاماً، وقد أغلق غرفته على نفسه، ويحاول أن يفكر فى أمر أخته الأرملة وفى احتمال زواجها الثانى. ونفهم نحن القراء - عندما يقرر أن يوافق على زواجها الثانى - أن قراره يرجع إلى أنه سيتخلص من عبء مادى لا أكثر ولا أقل، وهو نفسه لا يدرك ذلك. والشئ الملفت للنظر هنا أن أخته تقيم فى غرفة مجاورة لغرفته، وهو لا يحاول أن يناقشها فى شئونها، ويعاملها إذن كأنها غريبة عنه، وكأنها قطعة من أثاث البيت عليه أن يتصرف فيها.

وفى قصة 'بقايا امرأة' نجد سيدة مصرية عائدة من زواج فاشل كانت قد اضطرت إلى أن توافق عليه لأسباب مادية ولإلحاح أفراد عائلتها على ذلك الزواج. ثم تعود لتلد طفلها فى مصر، ويختفى زوجها وتصبح حالتها الاجتماعية معلقة، حيث أنها لا تملك المبلغ المطلوب لدفع مصاريف القضية التى قد تحصل بها على الطلاق من زوجها المختفى، والغريب هنا أن السيدة كانت قد حصلت على شهادة جامعية، ولكنها لا تحاول أن تنتفع بها لتعمل.

وفى قصة 'ليلة الفأر' نجد فلاحا صعيديا أصبح خفيرا لعمارة تحت الإنشاء فى مدينة نصر فى القاهرة. ويملك هذا الرجل الشعور بالوحدة والاغتراب، لدرجة أنه أصبح يخشى رؤية فأر ظهر فى حجرته فجأة، وعرّض ادخاراته للخطر، ونفهم من ذلك أن شعوره بالاغتراب جعله لا يتعرف على أبسط الأشياء، بل يخشاها كرؤيته للفأر.

أما قصة 'الضرب تحت الحزام' فتصوّر موقف إنسان لبنانى، تصيبه حالة عدم الاستقرار وتهديد الموت المستمر له ولعائلته. وهى حالة ناتجة عن الحرب الأهلية اللبنانية، وتصيبه هذه الحالة بالجنون. ويحاول نشر إعلان فى صحيفة يومية يعرض فيه أطفاله للبيع خوفاً عليهم. ويحدث أن قنبلة تصيب مقر الأسرة وتقتل كل أفرادها.

أما القصة الأخيرة فى المجموعة - وهى قصة 'أوراق العشب' - فتصوّر

رجلاً راكباً حافلة. ويكتشف فجأة – أو يبدو له أنه يرى – فتاة كانت بينه وبينها علاقة حميمة فى الماضى. ويجعله مشهد هذه الفتاة يتذكّر مواقف مرّ عليها فى حياته.ثم تختفى الفتاة ولكن رؤيتها تمده بقوة جديدة يستأنف بها حياته.

* * *

، يعد قراءة هذه القصص العشر التى تتألف منها المجموعة يصبح من السهل استنتاج أن فكرة اغتراب الإنسان المصرى عن الحياة فى الثمانينات هى المحور الأساسى فيها، ويظهر هذا الاغتراب فى شكل اغتراب الإنسان عن نفسه، أو اغترابه عن الآخرين، أو اغترابه عن الوطن. هذا إذن ما يراه المؤلف، وهذا هو ما نجح فى إبرازه وتوصيله للقارئ المتلقى معتمداً على الأساليب الفنية الآتية:

أولاً : إن كل الشخصيات الرئيسية التى نقابلها فى جميع القصص تمرّ على حالة نفسية متشابهة. وهذه الأزمة تجعل هذه الشخصيات تشعر بالخوف الشديد وعدم القدرة على القيام بأى شئ جديد، وبالانطواء على النفس الذى قد يكون كاملاً، وبعدم القدرة أيضاً على مواجهة مشاكلها بطريقة عملية فعلية. وكثيراً ما يعانون الصداع، وهذه كلها أعراض حالة مرضية من الأمراض النفسية المعروفة **بالاكتئاب (Depressive Neurosis)**[1]. ونلاحظ أن تركيز اهتمام المؤلف كله على هذه الحالة النفسية، ولكننا كقرّاء لا نعرف إلا قليلا جداً عن سمات كل شخصية من الشخصيات على حدة، فاهتمام المؤلف كله منصب على إبراز هذه الحالة النفسية وتكرارها فى جميع القصص، حتى يعطينا هذا الانطباع بأن هذا النوع من الحالات النفسية، يمثل ظاهرة عامة كانت موجودة فى الثمانينات فى هذه الفئة من المصريين، أى فئة الطبقة الدنيا من الطبقة الوسطى. ونذكر على سبيل المثال ما يلى عن قصة "دائرة اللهب" حيث توصف الشخصية الرئيسية كما يلى : "تمنى أن يفتح النافذة حتى يشم هواء نقياً ويطرد أشباح الأوهام... امتدت أمواج الوحشة واهتزت مشاعر القلق. أحس أنه رجل مع إيقاف التنفيذ. شدت عينيه الزائغتين صورة غلاف مجلة النجوم. ثقافة الفشار والفستق ثقافة مسلية فى

لحظات العبث والقلق.... امتزجت فى أعماقه دغدغة اللذة المحبطة برعشة الخوف المكبوتة. لم تزعجه الوساوس، فليست تلك هى المرة الأولى التى يحس فيها بالأرق والقلق والكبت". (ص ١٣).

وفى قصة (تداعيات) فإننا نقرأ ما يلى : "خرج مع بداية المساء، وسار وحيداً فى شوارع مزدحمة. كان يعانى بعض الضيق، ويكابد بعض الآلام النفسية، لذلك آثر أن يخرج، أو يهرب من عالم البيت. أنساه التسكع بعض ما يعانى منه، فقد ألف النسيان بالمعاشرة... أما هو فكان إحساسه بالنسيان مرضياً إلى حدٍ ما. صحيح إنه مازال فى الأربعين.. وأن داء النسيان الذى أصابه من نوع غير خطر حتى الآن، لكنه صار عادة ملازمة، تزيد من إحساسه بالأسى والبؤس". (ص ٣٨).

وفى قصة (المواجهة) فإننا نقرأ : يومان وثلاث ليال مرت عليه، وهو على هذه الحالة من العزلة والوحدة والسهد والأرق. كيف يهدأ القلب والفكر مشتت، والمزاج متعكر؟ نسى أن له أعضاء تتحرك.. فهو لا يخرج.. ولا يفعل شيئاً.. أى شيء، فقط أصبح مجرد رأس مشحون بالأفكار." (ص ٨٠).

أو فى قصة (بقايا امرأة) حيث نقرأ : " فاطمة الرقيقة البريئة رأسها يكاد ينفجر. القلب يغلى مرارة وأسى. الجسد بارد مشلول. الهم عندما يسيطر يجعل الدنيا سوداء، لا ترى فيها أى ثقب من رجاء. أمطار الحزن تعصف.. وتهز.. وتدمر كيانها... أحست أنها تحمل عبئاً لم تحمله أنثى من قبل". (ص ٩٢).

فى الأمثلة الأربعة السابقة نلاحظ أن المرض النفسى مسيطر على الشخصيات سيطرة تامة.

* * *

ثانياً : يستعمل المؤلف نوعين من أوجه النظر : وهما وجهة نظر المتكلم ونتابع من خلالها أفكار الشخصية الرئيسية، ووجهة نظر الكاتب المنصبة على الشخصية الرئيسية فحسب. وفى كلتا الحالتيْن تصبح الشخصية الرئيسية فى

القصة، هى النقطة التى يركز عليها الكاتب اهتمامه، ولا يجد القارئ مفراً من أن يلتفت نظره إلى أى شئ آخر خارج ما يقصده المؤلف، وهو إبراز الحالة النفسية، فأى شئ آخر يضيفه المؤلف خارج الشخصية الرئيسية ليس إلا أداة توضح أو تعكس حالة الشخصية الرئيسية.

* * *

ثالثاً : جميع الشخصيات الرئيسية تعانى من الشعور بالاغتراب، لدرجة أنها فقدت القدرة على الاتصال بمن حولها، وأصبح تفكيرها عبارة عن حوار ذاتى أو حوار مع النفس حول موقفها الحالى أو حول ذكريات ماضيها. ويبرز ذلك فكرة التجمد فى مكان واحد وعدم القدرة على التحرك للأمام، وهو أمر تعانى منه الشخصيات، فتظهر وكأنها تدور فى حلقة مغلقة. والذى يؤكد أن هذه الشخصيات تعانى كلها من أزمات نفسية، هو ما نلاحظه من وقوعهم أسرى للهلوسة والهذيان (Hallucinations) مثل مقابلة شخص كانت بينهم وبينه علاقة فى الماضى، أو رؤية إنسان محبوب فى حلم أو فى مكان خال، وهم يستمدون بهذا قوة لتكملة مشوار حياتهم. ويبرر ذلك الشعور بالاغتراب الذى تشعر به الشخصيات مثل صبرى فى "الأطلال" وشخصية الأب فى "تداعيات" أو حلم أحمد فى "موقف فى حياة صعلوك" ورؤية الفأر فى "ليلة الفأر" أو سعدية محبوبة صابر فى "أوراق العشب". ويؤكد لنا ذلك أن اتصال الشخصيات بالواقع أصبح ضئيلاً، وأن عالم الأوهام قد سيطر عليهم. وسنكتفى هنا بالمثالين الآتيين أولهما مأخوذ عن قصة "تداعيات" والثانى عن قصة "أوراق العشب" :

– كيف تمشى أمامه دون أن يلتفت إليها؟ يا سبحان الله ما هذه امرأة، إن هى إلا جيش مدجج بكل أنواع الأسلحة الرشيقة!! لابد أنها هبطت من السماء، أو انشقت عنها الأرض.. من أين طلعت هذه الحورية الفاتنة؟ كاد يصطدم بها وكادت".. لكنها توقفت قبالته مباشرة.

وأمامه الآن حقيقة واقعة. تمتع برؤية الفاتنة قبل أن تغيب يا رجل! رجع

وكله عيون تبحث. حاول البحث مرات هنا وهناك. لا جدوى.. كأنما الأرض انشقت وابتلعتها. أين ذهبت.. كيف عن ناظريه غابت"؟.

(تداعيات" ص ٤١ و ص ٤٣)

- أسرع.. وأسرع حتى يلحق بها. كاد الحلم يصير حقيقة. تأملها من خلف - عن بعد قريب.. أو قرب بعيد..!! إنها هى.. هى "سعدية" أو سوسو كما كان يدللها. عجيب.. وغريب أن تمرّ تلك السنوات كلها، وما زالت على ما هى عليه: رشاقة قدّ واستقامة عود.

" عجيب.. عجيب.. ما هذا؟! كأنما انشقت الأرض وابتلعتها.. أسرع عدواً نحو المكان، الذى أبصرها فيه آخر مرة. لفّ.. ودار.. ونظر.. وحملق. تأمل اليمين واليسار.. والأمام والخلف. لا فائدة.

(أوراق العشب" ص ١٣١ و ص ١٤٢)

* * *

رابعاً : إن عنصر الرمزية متمثل فى كل القصص، إذ أننا نقابل خلفيات وصورا توحى بذلك، مثل صورة الغرفة المغلقة التى تزيد وتبلور فكرة انطواء الشخصية على نفسها واغترابها عن الواقع الحى، كما نجدها فى غرفة الفندق فى "دائرة اللهب" ، وفى المسكن المظلم فى قصة "موقف فى حياة صعلوك"، وفى صورة التابوت الذى يعيد جثمان يحيى لأرض الوطن فى قصة "الموت والصدى"، أو فى صورة غرفة النوم التى لا يغادرها صاحبها بحجة أنه يفكر فى حل مشكلة أخته، وكذلك فى صورة الدولاب الكبير المغلق.الذى ينظر إليه فى قصة "المواجهة" حيث نقرأ على سبيل المثال:

" أنعم البصر فى الحجرة التى حبس نفسه فيها ليومين وثلاث ليال. كل ما فيها قد ضاعت هيبته... لفت انتباهه ذلك الدولاب الكبير الذى يبدو صامدا صامتا، لكنه من الداخل يعيش حالة فوضى شاملة، لا تكاد تجد فيه مكانًا محددا لشئ معين،... ضاعت معظم المفاتيح ولم يعد يغنى حذر من قدر، حتى أبواب

الدولاب صارت تُغلق بصعوبة بالغة.. لكنه مع ذلك ضخم مهيب، يملأ عرض الحجرة من اليمين إلى اليسار.. !! (ص ٨١).

وكذلك صورة البيت الواسع الخالى الذى نرى فيه فاطمة فى قصة "بقايا امرأة" وصور هذه الأماكن المغلقة توحى أولاً باغتراب الشخص عن الواقع، ثم إنها متصلة أيضاً بفكرة تجمد قدرات الإنسان الغريزية وعدم قدرته على مواجهة الحياة ككائن حى.

وهناك أيضاً صور أخرى توحى بأبعاد رمزية فى هذه الكتابات مثل الحشرات التى بين الصحف اليومية؛ أى توحى بالأزمة النفسية التى يمر بها صاحبها، ثم الطارق المجهول فى منتصف الليل، وهو أمر كأنه نداء من قبل الحياة فى قصة "دائرة اللهب"، أو صورة المصابيح التى لا تنير بوضوح، وهى على وشك الانطفاء مثل التى نجدها فى قصة "الأطلال". وقد تمثل توقف حياة صاحبها، ثم صورة الحافلة التى تتعطل فى "أوراق العشب"، والحافلة قد تمثل سير الحياة. وتوحى كل هذه الصور أو المشاهد بتوقف الحياة أو اقتراب الموت.

* * *

خامساً : هناك أيضاً الخلفية العامة التى نجد فيها الشخصيات، فكثيراً ما يكون ذلك فى ظلام الليل، مثل ما نجده فى قصص "دائرة اللهب" "وتداعيات" و "موقف فى حياة صعلوك" و "ليلة الفأر" و "الضرب تحت الحزام". وتوحى خلفية الليل والظلام هذه بأن المواقف الحاسمة التى تواجهها الشخصيات مواقف متصلة بالموت والكوابيس وعالم اللامعقول، أكثر من اتصالها بالحياة الصحية الطبيعية اليومية الواضحة المفهومة. ونقرأ على سبيل المثال فى قصة "ليلة الفأر".

" أسند ظهره المشروخ إلى الجدار الخشن، الظلام يزحف رويداً.. رويدا على صحراء مدينة نصر. ثمة أضواء مرتعشة تتسلل خلسة من بعض البنايات الجديدة. البنايات تبدو فى النهار واضحة، تحجب صحراء العباسية الشرقية. عندما يأتى المساء، ينتشر الظلام.. يبتلع كل شئ. البنايات.. الصحراء.. حبة رمل غريبة.. تائه.. وحيدة.. خائفة.. فى الظلام.. (ص ١١٢).

أما فى (الضرب تحت الحزام) فنقرأ :

" تأمل فى صمت أسرته، تتداخل فى بعضها بحثاً عن لحظة دفء وأمان. هذه زوجته المسكينة.. وهؤلاء أبناؤه السبعة، قد تاهت ملامحهم، وجفت أعوادهم من الجوع والخوف... الأسرة نائمة وهو وحده، قائم فى الليل، اعتصم منذ مدة بكوخ بائس، بناه فوق ربوة عالية، ليكون بعيداً عن الخطر... لم يعد هناك أمل. يدخل الليل فى النهار.. والنهار فى الليل، وهو مقيم أبداً فى الكوخ، لا يغادره إلا للضرورة". (ص ١٢٤)

هناك عناصر أخرى مشتركة بين القصص تجعلنا نحن القراء نشعر بأن العالم الذى يمثل خلفية الشخصيات يقترب من عالم اللامعقول، أكثر منه من عالم الواقع المصرى، فنادرا ما نجد إشارة إلى ساعة معينة فى النهار أو الليل أو يوم محدد فى الأسبوع أو شهر من أشهر السنة، تحدث فيها هذه الأشياء التى من الممكن أن نسميها بمواجهات مع النفس، ففكرة الزمن كما نعرفه غير موجودة، ومن هذا نرى أن أحداث هذه القصص تبتعد عن العالم الواقعى الذى نعرفه.

ونستنتج من هذه النقاط الخمس التى ذكرناها أن **المؤلف نجح فى إعطائنا الانطباع الخاص الذى أراد أن يعطيه بأن هذه الشعبة الدنيا من الطبقة الوسطى تعيش بلا هدف ولا أمل**، نتيجة لسوء الأحوال الاقتصادية التى كانت تعيش فيها فى الثمانينات.

* * *

الآن وقد ذكرنا النواحى الإيجابية فى تلك المجموعة القصصية، فإننا ننظر الآن فى النواحى التى يمكن أن نسميها سلبية. ولابد أن أقول هنا أننا عندما نتحدث عن نواحى نعتقد أنها سلبية فى عمل فنى، فإننا فى الحقيقة لا ننتقد العمل الفنى ونذكر نواحى معيبة فيه، وإنما نحن ندخل مع منشئ العمل الفنى فى عالمه، ونحاول معه أن نزيده جمالاً وصدقاً. وعلى سبيل المثال نلاحظ ما يلى :

هناك مثلا ظاهرة عامة تبدو لى غريبة وهى أن الشخصيات كلها – إلا شخصية اللبنانى فى "الضرب تحت الحزام" – شخصيات مصرية، والمصرى عموماً،

وكما نعلم صاحب نكتة حتى فى المواقف الصعبة فى الحياة، ولكننى لا أتذكر ابتسامة واحدة على وجه أى من الشخصيات التى قرأت عنها فى هذه المجموعة، حتى وهم يتذكرون نقاطاً كانت جميلة فى حياتهم الماضية.

كذلك لم ألاحظ أن مؤلف هذه المجموعة حاول ولو مرة واحدة أن يدخل عنصر الفكاهة، حتى يخفف من انطباع التشاؤم والكآبة الذى يسيطر على القارئ شيئاً فشيئاً.

وهناك أيضاً عناصر أخرى متمثلة فى جميع القصص وتقطع أى فكرة توحى بالأمل أو أى فكرة بتجديد الحياة، ويظهر ذلك مثلاً فى عدم وجود عنصر الدين فيها. وأنا شخصياً لا أتصور مصرياً لا يذكر ربه، وبالذات عندما يمر بأزمة نفسية كالتى يمر بها صبرى وأحمد وصادق وعصام وفاطمة وصابر وآخرون الذين قابلتهم فيها. فالمؤلف إذن أراد أن يوصل انطباعاً محدداً للقارئ، وبدون شك أنه نجح فى ذلك حيث استغل معظم الأساليب الفنية التى تساعد على توصيل هذا الانطباع، والذى يجعل القارئ يشعر بعد قراءته للمجموعة أن التشاؤم أصبح مجسدا وحياً أمامه فى ذلك العالم، الذى تدور فيه أحداث هذه القصص. ولكننى كمصرية لا أرى أن الحياة بالنسبة للفئات الاجتماعية المختلفة المصرية عديمة الأمل ومجردة من فكرة أنه من الممكن أن يكون هناك مستقبل أحسن رغم الأزمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى مررنا بها، ومازلنا نمر بها حتى الآن فى حياتنا العامة.

فالانطباع الذى يعطيه مؤلف "دائرة اللهب" ناتج عن رؤية خاصة به. وقد يتفق معه الكثيرون ولكن لن يتفق عليها الجميع. وأنا أتساءل هنا: لماذا جعل المؤلف إذن هذا التشاؤم وهذه الحالة المجمدة وفكرة الطريق المسدود، والحلقة المغلقة التى يضع فيها شخصياته، كأنها ظاهرة عامة، ولم يجعلها تظهر كرؤية خاصة به ؟!.

أ. د. منى مؤنس

* * *

الهوامش

(١) انظر David N. Holvey (ed.) : The Merch Manual (Rahway, N. y.,U. S. A. : Merck sharp and Dome Rearch Laboratories, 1972) pp. 1391 - 392

حيث نجد تعريف هذا المرض النفسى وأهم أعراضه. وسيضح لنا أن معظم الشخصيات الرئيسية فى هذه المجموعة القصصية تعانى منه، لذلك استنتجت أن اهتمام المؤلف بالحالة المرضية أكبر من اهتمامه بالشخصيات نفسها، وأن تكرار نفس الحالة النفسية على مدى القصص العشر يعطينا انطباعاً قوياً بأن هذه الحالة كانت سائدة وعامة.

الرؤية الفنية للواقع فى عالم طه وادى القصصى
مجموعة "دائرة اللهب"... نموذجاً

د. جيهان عبد الخالق مصطفى
مدرسة الأدب الحديث
كلية الآداب – جامعة القاهرة

إن المتابع لإنتاج الدكتور طه وادى يدرك منذ القصة الأولى، أنه أمام إنتاج فنى ينبض بالواقع والحلم معاً، فهو مشغول حتى النخاع بمشكلات الواقع التى يعاينها الإنسان البسيط العادى، فى محاولته التلاؤم والتكيف، أو حتى مجرد البقاء، غير أنه يقابل دائماً بالرفض والهزيمة والمطاردة، كأن الأرض تلفظه والواقع يرفضه. لكن يغلف الحلم والأمل فى الخلاص بعض الشخصيات رغم مأساوية الواقع، خاصة تلك التى مازالت تحلم بالرومانسية فى عالم غارق فى المادية.

حينما يؤمن الكاتب بما يقول.. وحينما تكون لديه رسالة ذات مضمون يسعى إلى إيصالها للمتلقى، فإنه يخلق عالماً خاصاً، يعيد من خلاله تشكيل الواقع بما يتلاءم مع رؤيته ورسالته، ويصبح – بناء على ذلك – كل عمل قصصى إضافة تستكمل مفردات عالمه، ولبنة يكمل بها بناءه، بمعنى أن قراءة المجموعات المتعددة لطه وادى تضع المتلقى أمام بنية متكاملة لكيان إنسانى واحد يستكمل أو يؤكد معلماً من معالم البناء الكلى، بحيث تشكل المجموعات القصصية مجتمعة ما يمكن أن يسمى بملحمة الإنسان المعاصر، الذى يحارب قوى الشر من حوله من أجل البقاء.

إن مجموعة (دائرة اللهب) تمثل نموذجا جيداً للدراسة، لأنها تمثل كثيرا من مكونات الرؤية الفنية للعالم القصصى لطه وادى، لذلك سوف تكون المحور الأساسى للدراسة، مع إمكانية الرجوع إلى المجموعات الأخرى، كلما دعت الضرورة. وقد صدرت مجموعة دائرة اللهب فى طبعتين، الأولى عن مكتبة نهضة

الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٩٠. والأخيرة عن مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩١، وقد اعتمد البحث على الطبعة الأولى.

* * *

١ - محاور الرؤية : يرتبط نجاح كاتب القصة القصيرة ارتباطاً كبيراً بقدرته على خلق شخصيات قابلة للتصديق، وعلى اختيار النماذج الإنسانية التى تصلح للتعبير عن رؤيته. ومن أهم إنجازات القصة الواقعية أنها تنبت على أرض الواقع، وتستمد منه وجودها، لذلك فإن طبيعة الشخصيات المتمثلة فيها يمكن أن نقابلها فى الحياة، أو بالأحرى هى النماذج البشرية التى تحيا بيننا، ونتعامل معها. ويمكن أن نقابلها كل يوم، أو تعبر عن أفراد منا يمثلون مشاكلنا، ويعانون معاناتنا.

تحتوى 'دائرة اللهب' على عشر قصص، تصور كل منها حدثاً خاصاً بشخصية معينة، وبالرغم من التنوع فى الشخصيات الممثلة، فإن نوعا من الوحدة يجمع بينهم، فنجد المدرس الشاب فى قصة 'دائرة اللهب'، والأديب الذى يشارف على الخمسين من عمره فى 'الأطلال'، والموظف فى وزارة الأوقاف فى 'تداعيات'، والمعاون الشاب فى مدرسة ابتدائية فى 'موقف فى حياة صعلوك'، والموظف المصرى فى شركة بترول كويتية فى 'الموت والصدى'، والموظف فى مصنع نسيج فى 'المواجهة'، والفتاة الشابة فى 'بقايا امرأة'، والخفير المسن فى 'ليلة الفأر'، والبائع اللبنانى المتجول فى 'الضرب تحت الحزام'، والموظف الشاب فى 'أوراق العشب'.

هذه التنويعة من النماذج البشرية تعكس أنماطاً متنوعة لقطاع عريض من المجتمع بأفراده البسطاء العاديين، الذين قد يشغلون وظائف مختلفة متنوعة، ويصارعون قوى مختلفة، ولكن – فى النهاية – يشكل الجميع تنويعات مختلفة فى إطار معزوفة واحدة، تكمل فيما بينها صورة للواقع وقضاياه. ويجمع بينهم أن جميع الشخصيات الممثلة فى المجموعات شخصيات خيرة مسالمة، لا تضمر شراً أو حقداً، تحلم أحلاما بسيطة ومشروعة لا تؤذى أحداً، ولا تعتدى على حقوق أحد، هى أحلام بشر فى الحصول على مساحة صغيرة تحت الشمس.

وإذا كانت جميع الشخصيات تحلم، فإن جميع الأحلام تتحطم على صخرة الواقع وإن تعددت الأسباب. فالمصير واحد وهو الضياع والوحدة والألم وفقدان التواصل مع الآخرين. إن كل الشخصيات تعانى لأسباب مختلفة... فمثلاً المدرس الشاب فى قصة "دئرة اللهب" فى السابعة والثلاثين من عمره ومع ذلك يعيش بمشاعر كهل ينتظر النهاية، فهو يدور فى حلقة ملتهبة وضع أولى معالمها علاقة مبتورة مع الأب، الذى تخلى عن الابن منذ صغره سواء بالموت أو بالرحيل لا يهم، المهم هو الشعور بالتخلى من قبل الابن الذى ينظر إلى صورة الأب المعلقة على جدران غرفته، ويتساءل: "صورة رجل ريفى عجوز باهتة الملامح، ترى ماذا يربطه بذلك الأب الذى كان.. ولم يضع الآباء أبناءهم فى هذه الدنيا ثم يولون الأدبار؟!" (دائرة اللهب.. ص٤).

ترسم العلاقة بالأب البداية ثم تتوالى الطعنات، بفقدان الحبيبة التى "تاهت فى مخزن تاجر غنى، ومنزل به حفنة أطفال" (ص١٠). وتتسع دائرة العجز والإحباط، وتكتمل دائرة الحصار بوظيفة تقليدية تقضى على أحلام الإبداع – كما قضت من قبل على أحلام الحب – و "تمخضت الأحلام فولدت مدرساً للغة الإنجليزية فى وزارة يدعى أنها للتربية والتعليم" (ص ١١). وبذلك يكون المصير دائماً الفشل والإحباط.

ويمثل الانقطاع عن الآخرين، وفقدان التواصل المعنوى أو الحقيقى معهم سمة غالبة على معظم الشخصيات وإن تعددت الأسباب، فقد تكون الباعث على الانعزال الرغبة فى التفكير الهادئ، والتأمل بعيداً عن ضجيج الآخرين، وإيجاد بعض الوقت للنفس: "يا لسخرية القدر... لقد هربت من زوجتى وأطفالى حتى أكون وحدى، وحدى فقط بحثاً عن الراحة والهدوء" (الأطلال ص ٢٣).

أو قد يكون انقطاع التواصل مع الآخرين هو السبب، خاصة حينما تتعطل لغة الحوار، ويصبح كل شخص جزيرة منعزلة منغلقة على صاحبها: "تذكر أنه مرت عليه ثلاث ليال وأربعة أيام لم يكلم الناس إلا رمزاً. لا يعرف لم أمسى

كذلك.. وهكذا؟!" (دائرة اللهب ص ٥).

إن الهروب من الآخرين يصبح محنة وخلاصاً فى الوقت نفسه، فإذا كانت الوحدة والتقوقع داخل النفس أزمة الشخصية، فإنه يعد أيضاً مفتاح خلاصها:

"قادته قدماه إلى ركنه المنعزل فى قهوة الفيشاوى. لا يدرى كيف وصل.. ولا أى طريق سلك، غير أنه أحس راحة شديدة، حينما جلس متهالكاً على الكرسى الخشبى". (موقف في حياة صعلوك ص ٥١).

وبالرغم من أن الابتعاد عن الآخرين فى النماذج السابقة قد يبدو قرارًا اختيارياً، فإنه مع ذلك يكون مؤلماً موجعاً، خاصة أنه : "إحساس مرعب أن يحس امرؤ الوحدة والوحشة، وهو يعيش فى مدينة تعدادها اثنا عشر ألفًا من البشر" (موقف في حياة صعلوك ص ٥٤).

ولا يقلل من قسوة الوحدة والغربة كونهما اختيار يتين – بطريقة أو بأخرى – فالوحدة المفروضة على الشخصية موجعة أيضاً ولا عزاء فيها، حتى لو كانت لمصلحة الأسرة، وسعياً لكسب العيش، فصرخة الألم تظل تتردد داخل النفس: "يا ناس يا عالم.. الليلة عيد.. وأنا.. أنا.. أنا وحيد.. يا ليـــلة العــيد" (ليــلة الفأر ص ١١٣).

وترتفع حدة القهر حينما تبعد المسافات عن الأهل والوطن، ويغادر الإنسان أرضه إلى أرض غريبة، وتنتهى حياته هناك غريباً وحيداً: "إن كنوز قارون لا تعدل هذه الميتة. غريباً على أرضك تكون فإلى غربة أشد على أرض الآخرين تصير" (الموت والصدى ص٧٠).

تكاد الشخصيات فيما بينها تؤكد أن التغيير فى الواقع يكون دائماً للأسوأ، فالتغيير فى حياة الإنسان لا يكون أبدا فى صالحه: "بدأت أفيق فإذا بى أحتضن مومياء. كدت أعد ضلوع ظهره. قليلا.. قليلا بدأت أستوعب ملامح شيخ عجوز. جلس كل منا قبالة الآخر. أخذت أتامله كأنى أنكره. مستحيل أن يكون هذا عاطف الشاب الرياضى الوسيم" (دائرة اللهب ص ٣٣).

ولا يقتصر التغيير للأسوأ فى حياة الإنسان على هيئته الخارجية، وإنما يخرب الواقع داخل الإنسان ليقهر شجاعته ويحوله إلى خائف مذعور: "تمنى أن يصرخ وأن يصل صراخه إلى محافظة أسيوط قبلى.. أسيوط يا بلدنا، لقد كنا فيك رجالا فلم أمسينا فى القاهرة أقزاماً" (ليلة الفأر / دئرة اللهب ص ١١٧). "كان لا يخاف من العفاريت الزرق.. وهو اليوم يخاف من الحمار.." (العفريت والكبريت ص ١١٤).

لا يقتصر التحول من الأفضل إلى الأسوأ، بل أيضاً من الأسوأ إلى الأكثر سوءا: "اللصوص – أيام زمان – كانوا يسرقون، لأن أصحاب البيت ليسوا فيه. لكن لصوص هذا العصر يسرقون البيوت وأهلها حاضرون" (كوما / صرخة فى غرفة زرقاء، ص ٢٠).

فقدان الثقة فى السلطة الرسمية ممثلة فى الشرطة : "انتبهت فجأة إلى ظل يقتفى أثرى منذ مدة ليست بالقليلة................. فإذا رجل على مشارف الخمسين يصحب طفلة صغيرة. حمدت الله – فى سرى – إذ لا يوجد مخبر يسير هكذا". (الأطلال / دائرة اللهب ص ٢١). "أيقظه من غفوته شرطى فى ملابس سوداء كأنه عفريت. أبرز له بطاقة تحقيق الشخصية طالباً عفوه..... أحس قشعريرة أشد برودة من ليالى الشتاء. حين توهم أن عينى الشرطى لا تزالان تتعقبانه" (موقف فى حياة صعلوك، ص٥٩).

* * *

أمام هذه الدائرة الملتهبة التى جسدتها البنية السردية يبقى السؤال.. ما هى الأسباب التى أدت بالشخصيات إلى هذا الواقع المرير من الضياع والألم؟! وإن تعددت الأسباب فالمصير واحد.. ولكن تتجمع الأسباب حول المحاور التالية:

أولاً : الوظيفة التى لا تحقق الطموح، أو حتى تكفى ضرورات الحياة : من الملاحظ أن معظم شخصيات المجموعة من الموظفين، وأن الجميع يعانون فى وظائفهم من ضيق ذات اليد، والبعض يعانى معاناة مركبة، فالمدرس فى قصة

دائرة اللهب لم تكن قلة موارد مهنته السبب الوحيد فى أزمته، فهى لم تسرق منه حب عمره فقط، ولكنها وأدت طموحه الثقافى أيضاً. كان يطمح إلى تغيير الخارطة الثقافية ببرنامج مؤثر يبثه عبر شاشة التليفزيون : "لن تكون هناك أزمة ثقافة بعد أن يبث برنامجه الشهرى أو الأسبوعى. المثقف العظيم يستطيع أن يغير تاريخ أمة.. بل تاريخ البشرية.. تمنى أن يؤلف كتاباً لا يفلت من ذاكرة التاريخ مثل.. مثل.. مثل.. ماذا؟ آه.. نعم، مثل محاورات أفلاطون، الشعر لأرسطو، أمير ميكافيلي...." (دائرة اللهب ص ١٠ ، ١١). إن الشخصية القصصية – هنا – لا تحلم فقط، وإنما تفصل الحلم بدقائقه، تعيشه فى الخيال بعد أن عجزت عن تحقيقه فى الواقع، فقد انتهى الطموح الكبير تحت وطأة كسب لقمة العيش، مسفرا عن مدرس عادى يكافح لمحاربة الجهل، عند تلاميذه: "رضى بقروش الوظيفة، لكن الجسد المعذب لا يكاد يجد حاجاته الضرورية. رفض كل أنواع الدروس الخصوصية بحجة أنها "دعارة علمية. كثير من التلاميذ يحبونه، غير أن القضية عنده قضية مبدأ". (ص ١١).

وإن ضاقت سبل الحياة داخل الوطن، فإن البحث عنها خارج الوطن ليس أقل قسوة: (فى الغربة يمرض الإنسان دون علة، ويحزن لغير سبب.. ويصير مجروح الفؤاد مكسور الخاطر، يتوقع فى أية لحظة هما يأتيه.. وينسيه.. كل ما هو فيه..) (الموت والصدى ص ٦٧). إن البحث عن عمل يرتزق منه الإنسان ليطعم أطفاله، عنصر من عناصر الشقاء فى الحياة، داخل الوطن وخارجه، لا يختلف فى ذلك المتعلم مثل قصص : (دائرة اللهب، موقف فى حياة صعلوك، الموت والصدى، وأوراق العشب).. أو الأمى/ الأجير الذى يتواجد فى هذه المجموعة فى قصة "ليلة الفأر"، كما يتواجد فى مجموعات أخرى مثل : (الرجال والبرتقال، سداح مداح/ العشق والعطش..، طبق فول/ رسالة إلى معالى الوزير.. وغيرها)، وهذا ما يقود إلى المحور الثانى.

* * *

ثانياً : الفقر الذى يمثل محنة الملايين من البشر: تتمثل أزمة معظم الشخصيات فى هذه المجموعة، بل فى معظم قصص المجموعات الأخرى فى الفقر، الذى يقضى على حرية الإنسان وكرامته فى بعض الأحيان، ويصبح قهر الفقر عامل إحباط عنيف، ومحنة حقيقية تطارد الإنسان، وتمثل مركز الهوة الذى يسقط فيها جميع الكادحين من البشر: "حياة بائسة وجنيهات قليلة وأطفال كثيرون.. هذه هى القضية، بل هذه هى المأساة المريرة" (دائرة اللهب / تداعيات.. ص ٤٧). ويصبح الحصول على رغيف الخبز أمنية عزيزة المنال وكفاحاً صعباً: "كل هؤلاء الواقفين تعساء.. فقراء مثله. أحس حسرة أليمة، ليس على نفسه فقط.. وإنما على كل الواقفين طابورا.. إنه ليس فردا.. بل أمة تبحث عن رغيف!!" (تداعيات ص٤٨، ٤٩).

ونظراً لأن هذه القضية تلح على مخيلة الكاتب فإنها تطرح بصورة متنوعة فى مجموعات أخرى، وخاصة حينما تتجلى الأزمة فى أقسى صورها، حيث تباع نفس بشرية تحت وطأة الفقر. وتحمل شخصية المرأة – أحياناً – النموذج المضحى به والتجسيد الموجع للفقر.

تقدم قصة "بقايا امرأة" مأساة فاطمة الفتاة الرقيقة، ذات الخامسة والعشرين، التى تنتهى حياتها معنوياً وهى مازالت بعد فى عمر الزهور.. فى العمر الذى كان يجب أن تبدأ فيه الحياة، فهى تنتهى زوجة مهجورة، وأما لطفلة صغيرة بلا مورد وبلا زوج، بعد أن فر الزوج الذى فرضه عليها الأهل تحت وطأة فقرهم.. بعد أن سامها ألوان العذاب فى الغربة، حتى حريتها، التى فقدتها بهذا الزواج، تعجز عن الحصول عليها، لأن القضية تتكلف ألف جنيه، وهى بالطبع لا تملك هذا المال.. "الفقر هو السبب، وزواجى هو النتيجة. أحست أنها عروس جيدة التغليف، معروضة فى سوبر ماركت تباع بالدولار، لمن استطاع إليه سبيلا.." (ص ٩٧)، فتنتهى رحلة الشقاء بانتظار الموت.. "أغمضت عينيها تحلم بموت هادئ" (ص ١١٠).

ويتكرر نموذج المرأة المقهورة، التى يبيعها الأهل الفقراء لزوج غنى، لتجسد نوعاً من النخاسة وإن كانت بعقد شرعى، وتختلف طرق التعامل مع هذه الأزمة من امرأة إلى أخرى – كما تصور النماذج المتعددة، التى وظفها طه وادى.

تقدم مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء"[1]، ثلاثة نماذج مختلفة لمواجهة القضية: ففى قصة "صرخة فى غرفة زرقاء" – التى تحمل المجموعة اسمها – نموذج الزوجة المقهورة، التى تستسلم لقدرها: "ثلاث سنوات.. وهى على هذه الحالة. الأهل باعوها فى سوق النخاسة بيعة وكس.. رغم أن ذلك كان بعقد سجله رجل، يلبس عمامة". (ص ١٤٥).

وترتفع حدة الأزمة فى قصة (دعوة للحب) التى تتضمن دعوة عكسية للتوقف عن الحب: (نتيجة لكل ذلك فكرت – من أجل نفسى.. على الأقل – أن أقدم دعوة إلى عدم الزواج.. والتوقف عن الإنجاب. أبو العلاء كان على حق.. لم يحاول أن يجنى على أحد) (ص ١١٩). وترتفع حدة الأزمة لتصل إلى نهاية مأساوية فى قصة "شق الثعبان" : "يا الله.. كيف يكون هذا العقد الباطل صحيحاً..؟! تجارة الرقيق مازالت موجودة، حتى لو ادعينا أنها على مذهب الإمام أبى حنيفة النعمان.. !!" (ص ٦٩، ٧٠)، ولم تكن العروس الصغيرة ابنة الثامنة عشرة فى خضوع وخنوع سابقاتها، فقررت أن تضع نهاية للمأساة، حتى لو كان الثمن حياتها: "جلست بالثوب الأبيض على أرض الحمام المبتلة بالماء الوسخ بجوار البلاعة. فتحت محبس أنبوبة الغاز.. احتضنت الخرطوم.. وأسندت رأسى الملتهب على الجدار الرطب. أخذت أرتعش.. أنتفض.. أتنفس بصعوبة، وأنا أتمتم: سامحنى يا بابا.." (ص ٧٤). بذلك تكون محنة "الفقر" الرباط القوى الذى يربط الشخصيات المختلفة، جامعة فى داخلها بين جملة المشكلات، التى تؤرق الشخصيات فى العالم القصصى، وبالتالى الشخصيات فى العالم الواقعى، الذين يمثلونهم ويعبرون عنهم بصدق.

ثالثاً : تفسخ العلاقات الاجتماعية: حينما ينقطع التواصل بين الناس، ويندر

وجود الصديق تصبح الحياة موحشة، ويبحث كل فرد عن خلاصه الخاص، فيتنكر الصغير لصاحب الفضل بمجرد أن يستقل عنه : "دخلت - دون استئذان قابلنى الأستاذ فرج - الذى كان نائباً لى عدة سنوات - ببرود.. وهدوء.. لم أعهدهما منه قبل اليوم. سلم على بأطراف أصابعه، ولم يرفع عينيه عن الأوراق التى كانت أمامه." (حكاية إدريس المصرى / رسالة إلى معالى الوزير، ص ٢٤).

ويتفاقم الشعور بنكران الفضل وتفسخ الروابط حينما تصل إلى ذكرى الأب الراحل، الذى لم يمض على رحيله سوى ليلة واحدة: "الإنسان ذلك المخلوق العظيم، بمجرد أن يتوقف النبض فى العروق، يحاول أن يتخلص منه أعز الناس إليه وأقربهم لديه.. الذين بنى لهم الدار، يريدون أن يتخلصوا منه، حتى يسكنوها وحدهم.. الذين جمع لهم الأموال - بالحق أو بالباطل - يريدون أن يقتسموها بينهم.. حتى المرأة التى حل ضفائر عذريتها - ربما - تحاولُ أنْ تنكح زوجاً غيره." (رؤيا / صرخة فى غرفة زرقاء، ص ٥٤، ٥٥).

وإذا كانت الفرصة قد أتت بشكل طبيعى فى النماذج القصصية السابقة، فإنه على من يسعى للصعود على أكتاف الآخرين أن يصنعها بنفسه، دون اكتراث بمن سوف يدوسهم فى الطريق أو بما سوف يضحى به، وهو ما تقدمه عدة قصص فى مختلف المجموعات، ففى "تألم ولكنْ" من مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء" يبرز نموذج الموظف الانتهازى، الذى يصعد على أكتاف زملائه بتملق الرؤساء بعض الوقت، وإطلاق الشائعات وترتيب المكائد للزملاء بقية الوقت. ومن قبيل الأمر نفسه - وإن اختلفت المعطيات - نقف على حالة نكران أخرى فى قصة (ح ا د ى . ب ا د ى)، التى كتب عنوانها بحروف مفككة، لتعكس تفكك العلاقات الإنسانية، الذى يحيط بكل القصة بل مع قصص المجموعة كاملة، حيث يقف المتلقى منكس الرأس خجلا أمام مأساة أستاذ التاريخ، الذى أحيل إلى التقاعد، وأحيل معه إلى التقاعد أيضاً الهيبة والتاريخ الوظيفى الطويل، الذى تخرجت فيه على يديه أجيال لا حصر لها، ويصبح وجودا منسيا من الجميع بما

فيهم الأبناء بعد أن أصبح الأب عبئاً عليهم، ولم يعد يذكره سوى إدارة المعاش، التى تراسله مرة كل عام طالبة أن يقدم ما يثبت أنه ما زال على قيد الحياة.!!

رابعاً : التقاء الهم الخاص بالهم العام : تتسع دائرة الإحباط واللهب حينما يصبح الإنسان أكثر وعياً ويخرج من حدود دائرته الصغيرة، لينفتح على دائرة الواقع الكبير بما يزخر به من عوامل أكثر إحباطًا. وتتدرج قضايا الواقع القصصى ضمن أزمة الأنا، لتقدم أحد نماذج أزمة الواقع ككل بدءا من تلويث مياه النيل حتى تجريف الأرض الزراعية، وذلك بصورة عفوية غير مقحمة أو متعمدة: "لم أستطع ابتلاع ريقى، إحساس بالمرارة والاكتئاب تحول إلى سائل لزج يغص به حلقى. أخيراً وصلنا. كان البيت آخر بيت فى ضواحى المدينة.. أية ضواح.. وأية مدينة..؟ وقفت أنتظره، فوقع بصرى على ساقية مهجورة فى الشط الثانى من الترعة الراكدة. كيف استطاعت المدينة أن تلتهم كل هذه الأراضى الزراعية ؟! تداخلت فى رأسى المتصدع بقايا الساقية المهجورة.. وهيئة أطفال جياع.. وواجهة منزل، لا تدرى هل ينتمـــى إلى عالم الريف.. أم إلى عالم المدينة.. أم إلى عالم آخر" (الأطلال، ص ٢٨، ٢٩).

كما تصبح القراءة وحب المعرفة محنة المثقف، حيث تصير العلاقة طردية بين كم ما تقرأ.. وكم ما تعانى، فجميع الشخصيات فى مختلف المجموعات، التى تحب القراءة تعانى بسبب ثقافتها التى جعلت العقل أكثر وعياً بفساد الواقع، ففى أى شئ تقرأ تواجه ما ينغص الحياة، جرائد أو كتب. كل ما يقرأ يجسد فساد الواقع، ولا يختلف الحال فى هذا بين رجل وامرأة: "القراءة سر أزمته المستعصية" (دائرة اللهب ص ١٤).. "القراءة جعلتها تحس أنها عجوز فى الأربعين.. والثقافة غذت فى روحها الغربة والاكتئاب. لولا القراءة لعاشت مثل كثير من زميلاتها" (كلاب حارتنا / صرخة فى غرفة زرقاء، ص ٣٩).

ولابد أن يكون هذا هو حال كل من يعى، طالما أن الصحف تطالعنا يومياً بأنباء القهر والفساد، سواء داخل الوطن أو خارجه:

آخذ يستعرض العناوين لعله يجد موضوعاً يشده : اختطاف طائرة ركاب مصرية وتغيير مسارها إلى مالطة – ليس هناك أمل فى تخفيف حدة التوتر بين روسيا وأمريكا بعد لقاء القمة – رئيس فرنسا آخر من يعلم خبر إغراق سفينة السلام الأخضر – محاكمة جنرالات الديكتاتورية فى الأرجنتين – حرب الخليج بين العراق وإيران تدخل عامها السادس.. إلخ. (دائرة اللهب ص ٨، ٩).
"وفتحت الجريدة: احتجاز السيدات كرهائن داخل أقسام الشرطة وسيلة قهر وجريمة بشعة......" (موقف فى حياة فتاة متفائلة / صرخة فى غرفة زرقاء ص٨٨).

وينفتح النص السردى على قضايا الواقع العربى وخاصة الجرثومة المزروعة فى جسده – إسرائيل – ليستكمل مجمل عناصر القضية / المأساة فى عدة قصص منها : شالوم/ صرخة فى غرفة زرقاء، وبعض الأجزاء فى قصة دائرة اللهب، وقصة حادى بادى / العشق والعطش. فتتسع الدائرة ليلتقى الهم العام والخاص، ويرسمان صورة لعالم لا تسعى إلى تزييفه أو تجميله، وإنما إلى تقديمه بلا رتوش، دون أى محاولة للخداع بأن كل شئ على ما يرام.

* * *

٢ – الشخصية القصصية : إذا توقفنا عند كيفية البناء الفنى للشخصية فى القصة القصيرة، فإننا نلاحظ التركيز والاختزال فى رسم ملامحها، وهو الأمر الذى يختلف كلياً عن بناء الشخصية فى الرواية. فإذا كانت الرواية تهتم بتعميق ماضى الشخصية سبيلا لفهم حاضرها، وتعنى برسم صورة مادية تجسيدية لها لإحيائها فى ذهن المتلقى، فإن هاجس القصة القصيرة وميلها إلى التركيز والاختزال يفرضان تعاملا فنياً مختلفاً، يعمد أكثر إلى رسم الملامح النفسية وإلى سبر العمق الداخلى أكثر من الخارجى للشخصية. ولنأخذ نموذجاً على ذلك من مقدمة قصة الأطلال من مجموعة دائرة اللهب:

"مشيت وشاطئ البحر الكبير إلى حيث تجرنى قدماى. متعة كبيرة أن تسير

بلا هدف. قطعت مائتى كيلو متر سعياً إلى رأس البر، بعيداً عن زحمة العاصمة.. وعن كل من أعرف. قضيت ليلة سعيدة. لا أدرى كم نمت، يكفى أنى نمت حتى شبعت. فى النهار أكلت.. وقرأت الجرائد.. كل الجرائد، حتى صفحة الوفيات قرأتها، كنت حريصاً على قراءة كل الأسماء والترحم على الموتى الذين لا أعرفهم. الساعة تجاوزت العاشرة بقليل، صوت الأمواج يشدنى إلى حيث يلتقى البحر بالأفق المجهول. أحياناً أختلس نظرة إلى المصطافين ليلا، لكن ما ألبث أن أعود إلى صوت الأمواج وحركتها المزبدة، امتلأت رئتاى بهواء نقى، يجمع بين الطهارة والبكارة.. البكارة التى نفتقدها نحن سكان المدن الحجرية (ص ٢٠).

لو بحثنا عن ملامح مادية للشخصية فى هذه اللوحة القصصية، فلن نجد لها أى أثر، حيث حل محلها رسم ملامحها النفسية وتركيبتها الداخلية، فأصبح من الواضح الطابع الرومانسى الذى يسيطر على الشخصية من التحامها بالطبيعة.. البحر، الأمواج، الأفق المجهول، الهواء النقى، البحث عن الطهارة، الرغبة فى العزلة، وهى رغبة أفصحت عن نفسها صراحة ولكنها تضمر فى داخلها البحث عن الآخر والرغبة فى استحضاره. فهناك حرص على قراءة أسماء الموتى والترحم حتى على الموتى الذين لا يعرفهم، وهناك خطاب من الشخصية للقارئ رغبة فى التواصل معه من خلال ضمير المخاطب.. (متعة كبيرة أن تسير بلا هدف)، وهناك أيضاً اختلاس النظر للمصطافين. فالوحدة وإن كانت مطلباً فهى لا يمكن أن تكون انقطاعاً كاملاً عن الآخرين، وتعبر الرغبة فى التواصل عن نفسها ولو على استحياء، فالإنسان لا يحيا إلا بالآخرين، كما يقول الشاعر :

خِلتُ أنى فى القفرِ وحدى　　　فإذا الناسُ جميعاً فى ثيابى

إننا نعلم عن تركيبة الشخصية النفسية وعن سماتها وهواجسها وتناقضاتها، ولا نعرف شيئا عن ملامحها الجسدية، التى كانت إحدى الاهتمامات الفنية لكاتب الرواية، لكى يجسد شخصياته فى ذهن المتلقى من الخارج أيضاً، وليس من الداخل فقط كما هو الحال فى القصة القصيرة.

٣ - البناء الفنى : إذا كانت القصة القصيرة تسترفد من الروافد نفسها التى توظفها الرواية، فإنها بناء فنى خاص قائم بذاته، فهى ليست تلخيصاً للرواية أو اختزالاً لها، وإنما هى نوع أدبى متميز له بنيته الخاصة، التى قعد لها آلن بو الكاتب الأمريكى فى معرض دراسته لأحد معاصريه، حيث حصر خصائصها : فى ثلاثة خصائص مرتبطة ببعضها البعض وهى : أولاً أن لها انطباعا واحدا على القارئ، وثانياً أن ما يجعلها تترك هذا الانطباع الواحد هو تركيزها على أزمة واحدة، وثالثاً أنها تجعل هذه الأزمة أساسية ضمن بناء قصصى مضبوط ومحكم[٢].

مما لا شك فيه أن هذه الثوابت التى وضعها آلن بو، والتى ظلت سائدة باعتبارها محاور أساسية ملتزمة من قبل القصاص والنقاد – على حد سواء. مما لا شك فيه أنها قد تعرضت للنقد فى الإبداع المعاصر، فإذا كانت متطابقة مع بعض النصوص، فإنها لا تستوعب كل أنماط الإبداع السردى، حيث لم تؤيدها أرض المشهد القصصي المتمردة، التي تتأبى على التقنين والتماثل.

فوحدة الانطباع التي قال بها بو هى من أكثر الموضوعات التى تعرضت للنقد، حيث أن الواقع القصصى يناقضها، وتعددية التلقى فكرة منطقية تعارض هذا الأساس النظرى. أما التركيز على أزمة واحدة، فهو من أكثر الموضوعات، التى تمرد عليها النتاج القصصي، فهو يعنى بها اختزال القصة القصيرة لجوهر الحياة الإنسانية، وتركيزها على لحظة فى حياة شخصية واحدة وهى ما أسماها بلحظة التنوير، والتى يقول فيها : إن هذه اللحظة كثيرا ما تكون لحظة تمر بها الشخصية، يحدث فيها تغيير حاسم وفاصـــل لها فى موقفها من الحياة أو فهمها لها[٣].

وقد ساد هذا المفهوم الذى وضعه بو للحظة التنوير التى عدت مرادفاً للقصة القصيرة، حيث أصبح تعبير فن اللحظة مرادفاً لفن القصة القصيرة، وأصبح نسقاً مسبقاً، حول النوع الأدبى إلى متهم، يحاكم بدرجة قربه أو بعده عن هذا النسق. لكن الواقع القصصي فرض نفسه وفرض نسقه الخاص، الذى يسمح

بالتجدد والانفتاح على الأنساق الأدبية الأخرى، وأوجد لمفهوم اللحظة معنى جديدا إلى جانب معناه التقليدى. فهذه اللحظة قد يختفى وجودها الصريح من النص وتكون حياة الشخصية المقدمة حياة عادية، بحيث تستقطع شريحة من الحياة قد تخلو من وجود لحظة الكشف أو التنوير هذه، فيصبح المتلقى أمام لقطة من الحياة ساخرة أو مرحة، مأساوية أو عادية. ولكن متى كان الأدب بلا هدف أو معزى؟! إن الكاتب المبدع هو من يستطيع أن يستنطق الواقع ببساطته وعفويته، ويخرج الخاص والمميز.. من العادى والمألوف، ويجعل مما قد يبدو مفككا بناء موحيا معبرا. وعليه فإن لحظة التنوير هى اللحظة التى تتفجر عندها الأزمة فى النص، فيتفجر معها الوعى، أو قد تختفى منه لتتفجر فى ضمير المتلقى، فى موضع معين من النص أو حتى بعد الانتهاء من قراءته.

حين أصبح مفهوم لحظة التنوير غير ملزم لإبداع القصة القصيرة، أو لنقل أصبح يتحمل أكثر من معنى، تغير أيضاً مفهوم تناسق الخطة القصصية التى تمسك بها "بو" والتى عنى بها الحبكة أو درامية القصة، التى تنطلق من نقطة تتصاعد حتى لحظة الكشف أو التنوير، ليسمح إلى جانبه بوجود لقطة تخلو من هذا المفهوم، فقد تكون القصة القصيرة على وجه التقريب بدون بداية ولا نهاية، وتكون مجرد تصور لموقف لا يمثل تسلسل أحداث[٤].

إن القصة التقليدية التى تعتمد على الحكى قد تكون ذات بناء درامى (بداية ووسط ونهاية)، أو قد تهدف إلى رسم صورة أو لقطة، فتعتمد على تقديم مشهد أو مجموعة من المشاهد، أكثر من اعتمادها على تطور الحدث، بحيث يصبح: "كل مشهد من المشاهد لا يمثل حدثا يمكن أن يبنى عليه، بل هى دفقات من المشاعر المؤلمة القائمة على المفارقة"[٥].

* * *

يتوزع الإنتاج القصصى لطه وادى بين هذين النسقين للبناء، حيث قد يطغى الحدث وينمو ليتفجر عند لحظة معينة، أو قد يصبح النص صورة أو

مجموعة من المشاهد، التى تقدم موقفاً فى حياة الشخصية بهدف تفجير وعى معين لدى المتلقى مع نهاية قراءته للنص القصصى، أو من خلال المشاهد المتفرقة، أو من خلال الجو المسيطر الذى يهدف إلى تكوين انطباع خاص، حتى ولو لم يتكون وعى مماثل لدى الشخصية نفسها.

وتتعدد النماذج على قسمى البناء فى الأعمال القصصية للأديب طه وادى، فمن نماذج البناء التى ترتكز على لحظة التنوير فى مجموعة "دائرة اللهب" نجد قصص : "الأطلال"، "تداعيات"، الضرب تحت الحزام"، "بقايا امرأة". ومن النماذج التى ترتكز على تقديم صورة أو لقطة، قد يخلو منها وجود لحظة التنوير من المجموعة نفسها قصص : "دائرة اللهب"، "موقف فى حياة صعلوك"، "الموت والصدى"، "المواجهة".

ولبيان اختلاف البناء السردى بين القسمين، نتوقف عند نموذجين هما قصة (الأطلال)، و(دائرة اللهب): تبدأ أحداث قصة "الأطلال" بالأستاذ صبرى، الشاعر الذى ينشد العزلة والاختلاء بالنفس، وإشباع الرغبة فى التأمل والتفكير، فيسافر إلى رأس البر تاركاً الزوجة والأبناء وكل من يعرف ليقضى ليلته الأولى مستمتعاً بعزلته وتأملاته. لكن فجأة يقتحم حياته شخص مجهول من معارف أيام الدراسة، ليذكره بصديق قديم عزيز، فيشده إلى أرض الواقع من جديد، ويجبره على الخروج من لحظات تأمله: "ازددتُ حيرة وغيظًا، من أين جاء إلى هذا الحسين سعودى؟ حتى لو كنا زملاء ذات يوم فما الذي يربطني به الآن حتى يعكر صفو وحدتي.. ويفسد صورة، أتخيلها جميلة للبحر والليل؟"[٦].

يبدأ هذا الشخص بالحديث عن صديق مشترك بينهما، وما أن يذكر اسمه حتى تنبعث ذكريات الشباب، والحنين الشديد للصديق القديم داخل الأديب لدرجة تدفعه إلى التخلى عن خلوته ساعياً للقائه، وكأن هذا اللقاء سوف يكون امتدادا للماضى السعيد، وكأن (ربع القرن) الذى مرَّ لم يترك بصماته، ولم يغير من الأحلام والمصير، فـ "من ينسى صديق الصبا والشباب.. الحب والكفاح.. أيام

الحوار والجدل.. ليالى الطعمية والكشرى.. وأغنيات عبد الوهاب وأم كلثوم.."[٧]. وتحول الظروف دون التوجه المباشر لبيت الصديق، ويتم الاتفاق على اللقاء غدا لزيارته، ليقضى الشاعر ليلته قلقاً مترقباً مستبطئاً الدقائق متعجلاً حلول الموعد للقاء الصديق القديم.

ومع بداية الرحلة، تبدأ مواجهة الواقع رغم محاولات التشبث بالخيال والجمال فى مواجهة القبح: "فى الطريق إلى عاطف ركبت أنا وحسين سعودى سيارة أجرة. تشاغلت عن الزحام وثرثرة الركاب بمشاهدة الطبيعة العذراء.. الأرض بساط أخضر.. الشجر والنخيل يزيدان المنظر جمالا وكمالاً.. شدنى منظر النيل وهو ينساب فى هدوء ناحية البحر الأبيض. حاولت أن أتخيل صورة لعاطف على صفحة الماء. شاب وسيم، أشقر الوجه أزرق العينين، كستنائى الشعر، صلب العود رياضى التكوين"[٨]. بهذه الذكريات الجميلة والروح المتشوقة تبدأ رحلة الذهاب للصديق، ويبدأ معها أخذ اللقطات الجانبية لمشاهد الواقع المحبطة، التى تمثل صدمات للتنبيه، ولإعطاء لمحات سريعة لبداية لحظات تفجر الوعى، والتصاعد الدرامى نحو النهاية.

تبدأ الخطوة الأولى مع الزحام: "الحركة صاخبة والزحام كثيف، كأنما الأرض تنبت رجالاً ونساء وأطفالا. تداخل زحام البشر والسيارات وعربات الحنطور والكارو.. زحام زحام"[٩]. ثم تنتقل الشخصية بين الضواحى الشعبية لتعمق الشعور بالنفور والفوضى، الذى شمل الحياة وطال حتى ماء الحياة.. ماء النيل: "أخذنا نجوس خلال الضواحى الشعبية، ثمة حارات شيطانية تتعرج دون نظام، وتتفرع فى فوضى شاملة. اختلطت المساكن بالأرض الزراعية. بدت رائحة منفرة اختلطت فيها مياه النيل بنفايات المجارى. ساورنى شك. إن ما أعرفه عن عاطف يجعلنى أشك أنه يمكن أن يسكن فى مثل هذا الحى..!!"[١٠].

من خلال الرحلة إلى بيت الصديق يتجه السرد نحو تعميق الشعور بالنفور والصدمة، التى بدأت تتضخم داخل وعى الشخصية، مذبذبة بين ذكريات الماضى

السعيد والصداقة الفتية المتفائلة، وبين أولى مفردات التحول والانهيار التى ترسم الطريق إلى بيت الصديق، وهو ما تبدأ الشخصية فى رصده من تحول صورة النيل، التى كان يتأملها منبهرا بها فى بداية الرحلة، ثم نافرا منها كلما اقتربت القصة من اللحظة الآنية، وهو ما أعجز الشخصية أن توائم بين الصورة القديمة للصديق والإطار المكانى الذى يحيا فيه.

ومما لا شك فيه أن الفساد الذى حل بنهر النيل، كان من أكثر قضايا الواقع، التى عالجها طه وادى فى أعماله القصصية، منها على سبيل المثال فى قصة "أنين الحزين"، و "دعوة للحب" من مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء".

ثم تنتقل الصورة لتنقل مشهداً آخر يزيد الألم والصدمة: "اعترض طريقنا سرب من الأطفال فى ثياب قذرة، يلعبون بكرة من القماش.. اتجه حسين صوب طفل حافى القدمين وسأله عن أبيه، فرد دون مبالاة، وهو يواصل الجرى وراء كرة خطفها أحد زملائه: لا أعرف اسأل ماما. لم أستطع ابتلاع ريقى، إحساس بالمرارة والاكتئاب تحول إلى سائل لزج يغص به حلقى"(11). تم الوصول إلى بيت الصديق، الذى يصعب تحديد هويته من القبح والسوء.. ترعة راكدة، وساقية مهجورة، وواجهة منزل يصعب تحديد انتمائه إلى المدينة، أو إلى القرية، أو إلى عالم آخر، ومشهد أطفال الصديق وأصدقائهم حفاة يظهر الفقر والجوع على وجوههم. لم يعد الواقع جميلاً، ولم تعد الذكريات ببهجتها القديمة. وتحطمت صورة الصديق، التى كانت جميلة ومتفائلة ممتلئة بالأمل والحياة، والوعد بمستقبل مشرق.. انهارت فرحة اللقاء على صخرة الواقع القبيح، فلم يستطع انتظار عودة الصديق للقائه، ففر مذعوراً مخلفاً لزوجته عنوانه:

"فى طريق العودة كنت حرج الصدر، زائغ البصر، مشتت الفكر. لم أعرف شيئاً ملموساً يتصل بصديقى.. لكن مشاعرى كانت مجروحة، أخذت أستعيد المشاهد المؤلمة التى أبصرتها عينى. كلما توقفت عند مشهد ازددت قلقاً وهماً"(12).

إن الشخصية هنا شخصية أديب حساس، وشاعر يحلم بالجمال والأمل فى

الأشياء والموجودات، حينما تنبعث ذكريات صديق الشباب، الذى كان نموذجًا لديه للأمل وحلم المستقبل الأفضل، تنبعث معه الذكريات والأحلام القديمة ويصبح اللقاء أملا فى التشبث بالحلم، وإحياء لمعانى الخير والجمال التى كان يمثلها هذا الصديق. لكن الواقع بكل قسوته وقبحه يحطم تدريجيا هذا الأمل ويحوله إلى كابوس حتى من قبل أن يتم اللقاء.

ثم يأتى توظيف الحلم سبيلا لمواجهة الأزمة، و التنفيس عن الضيق، فيتبدى العالم فى الحلم بلادا عجيبة يسير فيها الشاعر متعبا موجوعا عطشان، يتكلم فلا يسمعه أحد ولا يفهم هو أحدًا، ويظل هائما على وجهه فى اتجاه النيل، الذى غاض ماؤه، و صار بركة آسنة وأصبح ماء عكرا يخوض فيه الناس بلا اكتراث، ومن بين الوجوه الغريبة يتبدى وجه الصديق فيلجأ إليه متشبثا بوجه مألوف محبوب يستغيث به. لكن فجأة يخرج كائن خرافى، ويضمن هذا المشهد جزءا من أسطورة إيزيس وأوزوريس، لتعكس الإحساس بالشر، و انتصاره على الخير، والتحول إلى الأسوأ.

بعد هذا الحلم أو الكابوس الذى يختلط فيه الواقع بالخيال، والمنطق بالخرافة، يفيق الشاعر على طرق على الباب، ليبلغ الحدث ذروته بإتمام اللقاء المرتقب الذى يصبح القشة الأخيرة، التى ينهار معها ماتبقى من الأمل، فلم يكن الطارق سوى الصديق القديم، الذى يصبح صورة مجسدة لقسوة الواقع وسطوته و تحطيمه لطموح الإنسان، فقد تحولت ملامح الشاب الوسيم إلى ملامح شيخ عجوز : لحية كثيفة.. شعر أشيب.. انكسار فى العين يوحى بالعجز عن الرؤية. وانتهى حلم الماضى إلى موظف بسيط فى وزارة التعليم، و أب لنصف دستة أطفال وطفل آخر فى الطريق : كان عاطف يثرثر فى أشياء كثيرة.. عن زوجته الحامل.. ومشكلات أطفاله.. وقسوة مهنة التدريس. تأملت قدميه العاريتين اللتين أخرجهما من شبشب صيفى قديم، وقد برزت ساقاه الجافتان من جلباب أبيض. سألته دون أن أعرفَ مغْزى للسؤال: أمازلت تمارس الرياضة؟[١٣].

عند هذه النقطة يصل الحدث إلى ذروته والإحباط إلى قمته، ويصبح الحوار بينهما بلا معنى، ويصل الشاعر.. الشخصية / الراوى إلى مرحلة من الألم تجعله لا ينهى اللقاء فقط، وإنما ينهى رحلته للاستجمام أيضاً متخلياً عن حلم الراحة، والأمل فى السلام مع النفس: أستأذن عاطف بعد فترة بحجة أنه ينام مبكرا. ودعته عند الباب.. وغاب فى شارع طويل. انتابتنى مشاعر متضاربة... أرثى له أم أسخط عليه؟.. هل وجدت الراحة التى كنت أنشدها أم لا؟ وسط هذه الحيرة قررت أن أعد حقيبتى.. وأن أعود...[١٤].

من الملاحظ أن الحدث الذى تمثله هذه القصة حدث بسيط.. لقاء بين صديقين قديمين وتأثير هذا اللقاء على أحدهما. فليس فى الحدث تشعب أو تداخل، حيث أن منطق القصة القصيرة يقوم – كما يقول إخنباوم –[١٥] على أساسين يجب أن يتوافرا فى كل قصة قصيرة، وهما الأبعاد المختصرة والتشديد على الخلاصة. إن الرحلة القصيرة، التى بدأت بالأمل فى البحث عن الهدوء والسلام مع النفس تنتهى باليأس والعودة الفاشلة والاستسلام. وقد اعتمد تقديم الحدث على تعميق هذه النهاية، بعد أن صعد المتلقى – من خلال السرد – مع مشاعر الشخصية خطوة خطوة وبتركيز شديد فى الوقت نفسه، حيث كان كل خبر وكل حوار وكل خاطرة، نقلة موحية فى اتجاه الخاتمة التى تمثل ذروة الحدث.

وفى المقابل نتوقف عند قصة (دائرة اللهب)، التى تقدم نموذجًا مغايرا لبنية السرد القصصى، الذى لا يقوم على بنية محكمة تبدأ من نقطة ثم تتصاعد نحو الخاتمة، وإنما تعتمد على تكثيف المشاعر للشخصية القصصية فى موقف نفسى لا يتطور ولا يمتد بقدر ما يتجه نحو تعميق اللحظة، من خلال مجموعة من اللقطات فى حياة هذه الشخصية.

تقدم هذه القصة لحظات يأس وألم فى حياة شاب، يشعر بالضياع والوحشة فى ليل ثقيل خانق من خلال وعى الشخصية الذى لا يفارقه المتلقى لحظة، وتصبح العناصر المحيطة به من مفردات المكان، وحتى ما يتداعى إلى ذهنه من

أحداث أو أفكار، يتجه كل ذلك فى اتجاه تعميق لحظات الإحساس بالفشل واليأس، دون وجود ملموس لحدث نام، أو عقدة تتطور نحو الخاتمة. فمدرس اللغة الإنجليزية الشاب يعانى من مجافاة النوم لعينه، وتبدأ جزئيات الصورة على النحو التالى:

حلم يقظة أو بالأحرى كابوس يمارس فيه القلق والأرق : أرتمى على السرير مهدود الحيل. حاول أن يبحث عن النوم، كما يحاول جمل أن يدخل من ثقب إبرة. أحس أنه فى منزلة بين المنزلتين. الجسد مسجّى على السرير، كأنه معلق بمسامير. الرأس به خدر ثقيل كأنما أصابته حمى. فيما هو بين اليقظة والمنام، رأى فيما رأى أن قذف به إلى مثل حجرة الساونا (Sauna.) النار تتلظى. العرق يتصبب من كل أجزاء الجسد المعذب. الجو خانق. حاول أن يجرى. الباب مغلق... حاول أن يستغيث... أن يهرب.. أن يتحرك أن يقول شيئاً.. أن يفتح الباب. اللهب تشتد حرارته. أحس أنه يذوب ويتلاشى..".[16].

إن توظيف الحلم وسيلة فنية تأخذ العديد من الأشكال، وتؤدى كثيراً من الوظائف: فهناك أحلام المنام، وهناك أحلام اليقظة، وهناك الأحلام ذات الحدود المائعة بين اليقظة والمنام. إن الأديب فى "الأطلال" يعانى حلما أشبه بالكابوس، كذلك المدرس فى "دائرة اللهب" يعانى الكابوس نفسه وإن اختلفت تفاصيله. لكن مع الاثنين يؤدى الحلم وظيفة التنفيس والتعبير عن مشاعر الخوف والقلق التى يعانيها لاوعى الشخصية، فيؤدى الحلم بذلك وظيفة سيكلوجية، تتجلى فيما يحققه الحلم للشخصية من إعادة التوازن النفسى بتحرير المكبوتات[17].

فى السياق نفسه، تكثر أحلام اليقظة فى العديد من أعمال طه وادى ليصبح استحضار الآخر فى الخيال وسيلة للتصالح، أو لنقل عقد هدنة مع الواقع. ومن هذه النماذج قصة "أحزان رمسيس الثانى" من مجموعة "رسالة إلى معالى الوزير"، أو قد تذوب الحدود بين الحلم والحقيقة / بين أحلام اليقظة والمنام كما فى قصة الزوجة المقهورة فى "صرخة فى غرفة زرقاء"، التى تحمل المجموعة الاسم

نفسه. أو قد يصل الحلم إلى آفاق الخرافة، أو اللامعقول فى رحلة ذهنية لا ندرى أهى حقيقة أم خيال / حلم يقظة أم منام فى قصة "أنين الحزين".. حكاية صغيرة مهداة إلى سيدة الحزن والجمال من مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء"، وعلى ذلك، فإن توظيف الحلم وسيلة فنية للكشف عن لاوعى الشخصية والحياة الباطنية للاوعى، الذى وظفه الكاتب دائماً للتعبير عن الاضطراب والقلق والشعور الدائم بالخطر الذى يمثله الواقع للشخصية، وهو ما تؤكده التوظيفات الفنية التالية:

- فوضى المكان الذى يسميه بحجرة المنفى : "منضدة عرجاء تنوء بأشياء.. وأشياء كأنها بقية من بقايا سفينة نوح. مجموعة من الصراصير تتحرك فوق الأمتعة المهملة. تنتشر الصراصير، تتحرك هنا وهناك. هناك وهنا"[18]. فى إطار هذه الفوضى يصبح العثور على (فردة الشبشب الأخرى) حلمًا عزيز المنال، فيستعيض عنها بمظروف رسالة ملقى على الأرض يدخل فيه قدمه الأخرى، ويتسبب هذا المظروف فى إحياء تذكر الآخرين فى نفسه، فتبعث فى نفسه الأمل. لعل الرسالة تكون قد أتته يوماً من صديق، فتدفعه إلى البحث والتنقيب وسط فوضى المكان، لكنه يعجز عن العثور على الرسالة، أو تذكر صاحبها: "التقط أنفاسه المضطربة، وتأمل شبحه فى مرآة صدئة. اتكأ على الوسادة ولام نفسه على ذلك التفاؤل، الذى أطلق له العنان. لم لا تكون الرسالة من أحد الدائنين.. أو إدارة الماء والكهرباء.. أو إدارة الضرب والضرائب.. أو على أحسن تقدير من المكتبة التى استعار منها بعض الكتب، ولم يردها حتى الآن؟"[19].

إن العناية الفائقة بإيراد التفاصيل والوصف المستقصى لجزئيات المكان ودقائق فعل الشخصية فى البحث عن الفردة الأخرى، ثم استبدال مظروف ملقى على الأرض بها، كل هذه التفاصيل تحقق – فنيا – وظيفة التجسيد النفسى داخل المتلقى لحياة فوضوية مقفرة راكدة تفتقر إلى الشعور بالحياة.

- صوت المذياع القديم وهو يبث أغنية تزيد من الإحساس بالوحشة،

وتضرب على الوتر الحساس للأرق والعجز عن النوم :

فى الليــــــــل لمّا خِلى — إلاّ مــــــنِ الباكِى

والنوحْ على الدُّوح حِلى — للصامتِ الشــاكِى

– تصفح عناوين الجرائد، التى لا تؤدى إلى تطور الحدث بقدر ما تؤدى إلى المزيد من تجسيد الصورة الفنية : آخذ يستعرض العناوين لعله يجد موضوعاً يشده:

اختطاف طائرة ركاب مصرية وتغيير مسارها إلى مالطة – ليس هناك أمل فى تخفيف حدة التوتر بين روسيا وأمريكا بعد لقاء القمة – رئيس فرنسا آخر من يعلم خبر فضيحة إغراق سفينة السلام الأخضر – محاكمة جنرالات الديكتاتورية فى الأرجنتين – حرب الخليج بين العراق وإيران تدخل عامها السادس............"[20].

– الحوار الداخلى مع النفس وتيار التداعيات الداخلية، بين ذكريات الحبيبة التى وقف الفقر عائقاً دون الزواج منها، والوظيفة التى أحبطت أحلام تغيير العالم والتأثير فى الفكر الإنسانى، لينتهى به الأمر إلى مدرس تقليدى لتلاميذ جهلاء.

حتى الآن لم تقدم البنية السردية حدثا يتطور أو ينمو، وإنما مجموعة من اللقطات التى تهدف إلى بناء صورة. ولا يعنى ذلك الاختفاء التام للحدث، وإنما يعنى تفوقاً للعناية بالصورة السردية، فالحدث الوحيد الذى يمكن رصده فى هذا النص، يبدأ حينما تقرر الشخصية عدم الاستسلام للانهيار، وتبدأ أولى الخطوات مع قرار فتح النافذة المغلقة والبدء فى تنظيف الغرفة، الذى لم يكن فتحاً مادياً فقط، وإنما كان فتحاً معنوياً أيضاً يرمز إلى تقديم خطوة نحو التواصل مع الآخرين. لكن هذا الحدث، الذى لم يكد يبدأ حتّى يوأد فى مهده: آخذ يستعد للمهمة الجليلة. استعاد إحكام أصابعه مرات عدة حتى يمسك بالأوراق كلها. أصابعه ممسكة بالأطراف، والجو يزداد حرارة، وجسده يرتعش، وقلبه يخفق بشدة. عرق بارد يتصبب من كل أجزاء جسده. استجمع قواه المبعثرة عندما كان يحاول أن يرفع قامته. شيئاً.. فشيئاً.. شيئاً.. فشيئاً، سقط منكبا على وجهه فوق كومة

الأوراق، وخرجت مجموعة صراصير من بين الأوراق، تجوب أرجاء الغرفة، بينما لا يزال الجو خانقا[٢١].

من الملاحظ أن الحركة فى المكان للشخصية فى قصة 'دائرة اللهب'، التى تعتمد على تقديم الصورة تكاد تكون معدومة، فيما عدا الحركة الأخيرة فى محاولة تنظيف الغرفة، التى انتهت مع بدايتها، على حين كانت حركة الشخصية فى قصة 'الأطلال'، التى تعتمد على تقديم الخبر ممتدة ومتنوعة. كما أن الحدث المسرود يأخذ خطا متصاعدا يبدأ من نقطة تتصاعد حتى النهاية فى 'الأطلال'. أما فى قصة دائرة اللهب فالحدث لا أثر ملحوظاً له، وإنما عمدت القصة إلى تقديم لقطات موحية ومختصرة لا تطور حدثاً، وإنما تصور صورة فنية شديدة الإيحاء والتأثير. وهو ما نادى به الكاتب الفرنسى (جى دى موباسان) وتأثر به الكثيرون من كتاب القصة القصيرة، كما يرى طه وادى (فالواقعية التى ينتمى إليها موبسان كانت ترى أن بالحياة لحظات عابرة، قد تبدو فى نظر الإنسان العادى لا قيمة لها، ولكنها تحوى من المعانى قدرا كبيرا. وكان كل هم موبسان أن يصور هذه اللحظات.. وأن يستشف ما تعنيه. وقد اهتدى إلى أن هذه اللحظات العابرة المنفصلة لا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة.. وكان هذا اكتشافاً خطيراً، بل هو من أهم الاكتشافات الأدبية فى العصر الحديث)[٢٢].

ولا شك أن بساطة الحدث سمة مشتركة بين القصتين مع الاختلاف فى طبيعة البناء، فالأطلال' قصة لقاء بين صديقين قديمين بما تحمله من الأمل وأحلام الشباب، و'دائرة اللهب' قصة شاب يسعى إلى تنظيف غرفته، بكل ما يحمله هذا الحدث من إشعاعات وإيحاءات. إن الاختزال والإخبار عن طريق الإيحاء أو التخمين، هو التقليد الأول فى العمل الأقصوصى، لأن هذه الطريقة المختزلة الموحيـة فى القص هى التى تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعانى والإحالات[٢٣].

* * *

مع القصة القصيرة تأخذ اللغة السردية طابعاً خاصاً يعمد أيضاً إلى التركيز والاختزال وتكثيف اللحظة، وتصبح اللغة وسيلة للتوحيد بين الأشياء والشخصية، لتقدم لنا صورة الواقع ممزوجة برؤية صاحبها، ومعبرة فى الوقت نفسه عن شعوره ليس تجاه المكان فقط، بل قد تصبح وسيلة للكشف عن علاقته بالواقع كله والكيفية التى يراه بها.

فى قصة "دائرة اللهب" لا يصبح الأمر صعباً أن يتوصل المتلقى إلى تصور الدائرة الملتهبة التى تحاصر الشخصية، بل يستشعرها حية نابضة من خلال اللغة بدءا بالمفردات العديدة مثل : (حمى، يستغيث، يهرب، يذوب، يتلاشى، الكوابيس، العقوق، النسيان، سكون، وحشة، ظلمة، قلق، أوجاع). كما توظف بعض التعبيرات أيضاً لتحقيق الهدف نفسه : (ارتمى على السرير مهدود الحيل – الجسد مسجى على السرير كأنه معلق بمسامير – كأنما أصابته حمى – النار تتلظى – الجسد المعذب – قعر بئر خربة – تنهش أعصابه بلا رحمة – الوسادة المعذبة – بكت الأعضاء المتعبة على الأجزاء القلقة – خفاش القلق يرفرف على ليل الغربة...).

ومع الشعور بالوحدة والعزلة وانقطاع التواصل مع الآخرين، انعدم الحوار مع الآخر، ولم يرد إلا متداعياً فى وعى الشخصية: أتجه نحو الحمام، وهو يحاول ضبط جاكتة البيجاما، التى سقطت معظم أزرارها. فى المدرسة قال له الناظر:

- أولياء أمور كثير من التلاميذ يشكون من ضعف المستوى.
- يا حضرة الناظر التلاميذ لا يجيدون العربية فكيف يتعلمون الإنجليزى، (Do You Understand me?).
- ما هى قاعدة (Although) يا أستاذ نبيل؟

تأمل هذه الجملة يا بنى (Although Hassan is poor, he is happy) كان أشد حيرة من الولد الذى سأله. قد تكون القاعدة – أى قاعدة صحيحة لغوياً، فعلماء اللغة لا يجيدون – مثل كثيرين – سوى الكلام الباهت، أما الحياة

فلها منطق خاص، خاص جدا... وربما خاص جداً جداً"[٢٤].

يمثل الحوار السابق النموذج الوحيد فى القصة، كما أنه ليس حوارا ودياً يقرب المسافات ويفتح نوافذ للتفاهم، وإنما هو نوع من الاتهام بالاهمال والتقصير من الناظر للمدرس، الذى ما يلبث أن ينبه إلى واقع أكثر إيلاما من التهمة الموجهة إليه، فالفساد لم يطل المدرس فقط، وإنما امتد ليشمل الجميع وتعددت مظاهره وأشكاله. أما الحوار الأخير فهو يجسد الشعور بالألم والتناقض بين الواقع والمتخيل، وعلى الرغم من استخدام الأسلوب الحر المباشر فى تقديم الحوار، فإن أسلوب السرد لحركة الشخصية ومنولوجها الداخلى استخدم ضمير الغائب، وكأنه تعبير بصورة أخرى عن شعور الشخصية بالعجز وعدم القدرة على المواجهة، والتعبير عن النفس بضمير المتكلم.

على خلاف النموذج السابق فى قصة "دائرة اللهب" يكثر الحوار فى قصة الأطلال مع الصديق، ومع الصديق المشترك، ومع النفس أيضاً، وباستخدام ضمير المتكلم، وهو ما يجعل الأسلوب فى "دائرة اللهب" يعمد إلى التحليل النفسى نتيجة لغلبة السرد، الذى يناسبه ضمير الغائب، فيقدم الشخصية من الداخل. أما فى "الأطلال" فيعمد السرد إلى التمثيل، الذى يناسبه استخدام ضمير المتكلم، مما يفسح المجال للشخصية لتقدم نفسها بنفسها.

على الرغم من أن الشخصية فى قصة "الأطلال" كانت أيضاً مأزومة ومحاصرة، فإن استخدام اللغة جاء مغايرا، نظرا لطبيعة الشخصية الرومانسية الحالمة المتأملة (شاطئ البحر الكبير – الأمواج – التقاء البحر بالأفق – صوت الأمواج – حركتها المزبدة – الطهارة والبكارة – صورة جميلة أتخيلها للبحر والليل). بل إن السرد يفرد فقرة من النص لوصف الطبيعة: "تشاغلت عن الزحام وثرثرة الركاب بمشاهدة الطبيعة العذراء.. الأرض بساط أخضر.. الشجر والنخيل يزيدان المنظر جمالاً وكمالا.. شدنى منظر النيل وهو ينساب فى هدوء ناحية البحر الأبيض. حاولت أن أتخيل صورة لعاطف على صفحة الماء"[٢٥].

لكن هذه الشخصية ليست منفصلة عن الواقع لترسم صورة مثالية له، وإنما رصدت جماله كما أدركت أيضاً قبحه وتشوهه. ولعل هذا ما يؤكد الملمح الرومانسى، الذى يغلف معظم أعمال طه وادى رغم واقعية موضوعاتها، التى تصل فى معظم الأحيان إلى درجة الألم، فهناك التعلق بالطبيعة وخاصة النيل، وتأمل الشفق: "لحظة مغيب الشمس وراء الأفق. قرص الشمس سبيكة من الذهب، تشع خيوطها الصفراء الحانية فى كل اتجاه. السماء تداخلت فيها أضواء الطيف استعدادا للرحلة المقدسة... رحلة اختفاء الشمس الحزينة عن طرقات المدينة. تمنت أن تطير.. وتلحق بقرص الشمس، عسى أن يحملها إلى ديار المحبـــوب"[٢٦].

هناك – أيضاً – الميل إلى العزلة ومحاورة النفس، كذلك الرفض للزمان والمكان، لكنه رفض مبرر – فنيا – بالفساد الذى حل بهما : "لا يوجد أحد على حق فى هذا الزمن الموبوء. كل شئ باطل وقبض الريح"[٢٧]، " آه.. آه يا زمن الصداع.. هذا الكون موبوء.. هذا الكون موبوء.. ولا برأ"[٢٨]. وهناك أيضاً تعبيرات : المحبوبة – ديار المحبوب – موعد مع المحبوب. وهناك أيضاً النزعة الصوفية، التى تغلف العديد من الأعمال القصصية لطه وادى مثل تعبيرات (مقام العشق – وحالة الما بين – المريد السالك...)، وتضمين مقاطع من المناجاة الصوفية، والكثير من التعبيرات القرآنية مثل (ضمينى.. زملينى – يوطن نفسه اللوامة – لكنه.. إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث – أهل البلدة الظالم أهلها – أمسى فؤاد الأم فارغاً وإن كادت تبدى بعض ما أحست – أو تضمين أجزاء من قصة النبى يوسف عليه السلام).

* * *

تبقى مسألة أخيرة: هى علاقة الكاتب بما يكتب فـ "من وراء عدد من القصص القصيرة هو إجمالى مجموعة قصصية، يرى القارئ أن مؤلف القصة القصيرة ما هو إلا شخصية مستمرة، تتضح ملامحها النفسية بانتقالنا من قصة إلى

أخرى. فيراه القارئ وراء كل كلمة وكل تفصيلة[٢٩]. وليس القصد هنا هو ما يمكن أن تتقارب فيه سمات أو ملامح شخصية الكاتب من بعض شخصياته، وإنما القصد هو توجه الكاتب، الذى يمكن التوصل إليه من دراسة نتاجه القصصى، فطه وادى متعاطف مع شخصياته، يعيش أزمة المدرس فى 'دائرة اللهب'، ويعانى معاناة الأديب فى 'الأطلال'، ويتعاطف مع الفتاة الصغيرة، التى تضحى بحياتها هرباً من الزواج ممن تأبى فى 'شق الثعبان'، ومع الزوجة المهجورة فى 'بقايا امرأة'، والمرأة المقهورة فى 'صرخة فى غرفة زرقاء'. ومع الزوج الذى تخونه زوجته فى 'موسم القتل الجميل'، ومع الرجل المقهور الذى يعجز عن الدفاع عن زوجته، التى يختطفها اللصوص من البيت بحضور زوجها، الذى جسد بعجزه معانى القهر، التى تجعل الإنسان حطاماً فى قصة 'كوما'، ومع مأساة الأستاذ إدريس المصرى فى القصة التى تحمل اسمه، ومع العجوز الفقير الذى يفقد حياته فى رحلة تحقيق الحلم بشراء طبق فول ساخن يسد به جوعه فى قصة 'طبق فول'، أو أرغفة خبز لعشاء أطفاله فى 'تداعيات'، ومع الصديق الحزين، الذى يقوم بمهمة إيصال جثمان صديقه من الغربة إلى الوطن لدفنه. وهناك الكثير والكثير من النماذج، التى تعكس وعيا عالياً بالآخرين وبالواقع الذى يعيشه مع شخصياته.. لكن دون أن يفقد الموضوعية التى تنحيه ككاتب من خلال التعاطف المعلن مع الشخصيات، أو محاولة استدرار تعاطف القارئ معها، وإنما هو هدف يتحقق بشكل غير مباشر بعد الانتهاء من قراءة النص، والتذوق الفنى له.

د. جيهان عبد الخالق

* * *

الهوامش

(١) مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء" ط، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٦.

(٢) آيان رايد : القصة القصيرة، ترجمة منى مؤنس. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ١٠٧.

(٣) آيان رايد، القصة القصيرة، ص ١١٠.

(٤) القصة القصيرة، ص ١٢٠.

(٥) البنية السردية للقصة القصيرة : عبد الرحيم الكردى، ط، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٤٢.

(٦) الأطلال، مجموعة دائرة اللهب، ص، ٢٠.

(٧) الأطلال، ص ٢٣، ٢٤. (٨) الأطلال، ص ٢٥.

(٨) الأطلال، ص ٢٦. (٩) الأطلال، ص ٢٦، ٢٧.

(١٠) الأطلال، ص ٢٨. (١١) الأطلال، ص ٣٠.

(١٢) لأطلال، ص ٣٤، ٣٥. (١٣) الأطلال، ص ٣٦.

(١٤) يراجع إخنباوم : نظرية المنهج الشكلى. نصوص الشكلانيين الروس. ط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ت، إبراهيم الخطيب، ص ١١٣.

(١٥) دائرة اللهب، ص ٢.

(١٦) الرشيد بو شعير : دراسات فى القصة العربية القصيرة، ط : الأهالى للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٥، ص ١٥.

(١٧) دائرة اللهب، ص ٤. (٣٨) دائرة اللهب، ص ٦.

(١٩) دائرة اللهب، ص ٩. (٢٠) دائرة اللهب، ص ١٧.

(٢١) طه وادى : القصة بين التراث والمعاصرة. ط، إصدارات نادى القصيم الأدبى، السعودية، ١٤٢١ هـ، ص ١٨١.

(٢٢) صبرى حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة. مجلة فصول، القاهرة، ج٢، العدد الرابع، ١٩٨٢، ص ٢.

(٢٣) دائرة اللهب، ص ١٧.　　　(٢٤) دائرة اللهب، ١٧.

(٢٤) فى مقام العشق : مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء" ص ١٣٥.

(٢٥) دعوة للحب : مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء"، ص ١١٨.

(٢٦) دائرة اللهب : مجموعة دائرة اللهب، ص ٩.

(٢٧) إنريكى أندرسون إمبرت : القصة القصيرة. النظرية والتقنية، ترجمة : على إبراهيم على منوفى، ط. المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، القاهرة، ص ٤٩.

* * *

أ - مصادر البحث :

١)دائرة اللهب : مكتبة مصر، ط٢، ١٩٩١. (مجموعة).

٢)العشق والعطش : مكتبة مصر، ١٩٩٣. (مجموعة).

٣)صرخة فى غرفة زرقاء : مكتبة مصر، ط١، ١٩٩٦. (مجموعة).

٤)رسالة إلى معالى الوزير : مكتبة مصر، ١٩٩٩. (مجموعة).

ب - مراجع البحث :

١) إخنباوم : نظرية المنهج الشكلى. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. ط. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢.

٢) إنريكى أندرسون إمبرت : القصة القصيرة النظرية والتطبيق، ترجمة على إبراهيم منوفى. ط. المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩١.

٣) آيان رايد : القصة القصيرة ترجمة منى مؤنس ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

٤) البنية السردية للقصة القصيرة : عبد الرحيم الكردى. ط. دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٩.

٥) الرشيد بو شعير : دراسات فى القصة العربية القصيرة. ط. الأهالى للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٥.

٦) صبرى حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة. مجلة فصول، القاهرة، ج٢، العدد الرابع، ١٩٨٢.

٧) طه وادى : القصة بين التراث والمعاصرة، ط. نادى القصيم الأدبى، السعودية، ١٤٢١هـ.

عناصر القصة .. ورؤية جديدة للواقعية

(دراسة نقدية لمجموعة العشق والعطش)

د. عفاف جميل خوقير
أستاذة الأدب الإنجليزى
جامعة أم القرى – مكة المكرمة

ترجمة : د. عبد المنعم عبد المجيد على
أستاذ الأدب الإنجليزى
كلية الآداب – جامعة المنوفية

تعد القصة القصيرة نوعاً أدبياً جديداً فى الأدب العربى الحديث، وقد كانت مصر هى الدولة الرائدة التى ازدهر فيها هذا النوع الأدبى، حيث ظهرت فيها أول قصة عربية مؤلفة، وهى "فى القطار" (المنشورة فى صحيفة "السفور" عدد (١٠٧) الصادر فى ٧ يونية ١٩١٧) بقلم الكاتب محمد تيمور (١٨٩٢ – ١٩٢١). ومنذ ذلك الحين شهدت القصة القصيرة تطوراً سريعاً من حيث الشكل والمضمون، ولمعت قائمة طويلة من الكتاب الذين ساهموا فى ذلك التطور.

ويقارن بعض النقاد القصة القصيرة بالشعر المنثور نظراً للتشابه بين هذين النوعين من حيث اقتناص اللحظة الشعرية التى تعبر عن تجربة إنسانية غير عادية – لذا فالقصة القصيرة تستعيض عن صغر حجمها بأن تحمل بين طياتها معانى وأفكاراً أعمق بالإضافة إلى التعبير عن أثر واحد لدى القارئ. وثمة تعريف للقصة القصيرة أنها شكل أدبى قصير يعبر نثراً عن لحظة أو حدث فى حياة شخص ما، حيث تعكس تلك اللحظة قيماً إنسانية لأشخاص تعيش فى مجتمع الراوى، ذلك رغم ما تقوله جويس كارول أوتس(*): "كثير من التعريفات التقليدية للقصة القصيرة مألوفة إلا أن أيا منها لا يتمتع بقدر كاف من

(*) جويس كارول أوتس (١٩٣٨ –) روائية وكاتبة قصة قصيرة وناقدة أمريكية. تصور رواياتها التطرف الوجدانى والعنف البشرى. من رواياتها أرض العجائب Wonderland (١٩٧١) وحكاية حب فى وادى الدم ABloodsmoor Romance (١٩٨٢). وكتبت العديد من المجموعات القصصية القصيرة. (المترجم).

الديمقراطية، لكى يسمح لنفسه بالتجريب أو بمزاحمة أصوات أخرى ذات خصوصية متميزة[1].

قد يرتقى أدب ما إلى العالمية رغم إيغاله فى المحلية، فنحن نقرأ لنكشف عوالم مختلفة وبعيدة، ولكى نحاول أن نتخيل ردود الفعل التى يتصرف بها شخص ما، أو يسلك سلوكاً بعينه فى موقف بعينه، فالواقعية تفرض على القصة القصيرة أن تصور البيئة المحلية لأنها تتطور عبر المجتمع. فمكونات القصة الإنسانية الخاصة هى التى تجعلها أكثر شعبية وقرباً لقلوب القراء. وقد يروق كل من عاملى الترقب والإثارة لحاسة الفضول الغريزية لدى البشر لمعرفة الماهية التى تتصرف بها شخصية ما، في موقف مشابه لتجربة مر بها الكاتب.

وعلى خلاف الرواية حيث يمكن للكاتب الإسهاب فى وصف الشخصيات، نجد أن القصة القصيرة تولى اهتماماً بالحدث، فهى تصور فى المقام الأول مواقف إنسانية أو تاريخية أو اجتماعية، ومن ثم فإن بناءها يقوم على الأحداث الأساسية أو الموضوع الرئيس الذى تتناوله القصة، فمن الممكن أن يشكل الحدث بناء القصة بأسرها، وبناء على ذلك تلتزم القصة القصيرة بعدد محدد من الشخصيات وبمكان معين، مع احتفاظها بالحدث والعناصر الفنية الأخرى.

* * *

الدكتور طه وادى هو واحد من أبرز كتاب القصة القصيرة فى كل من مصر والعالم العربى، ويتميز بغزارة إنتاجه وتنوع مهاراته فى مجال الكتابة (القصة القصيرة والرواية والنقد الأدبى) علاوة على كونه أستاذاً جامعياً مرموقاً ساهم بالتدريس فى جامعات مصر والسودان والإمارات العربية المتحدة وقطر والمملكة العربية السعودية، حيث ذاعت شهرته كأستاذ وكاتب وناقد، لتأخذه خارج حدود وطنه مصر إلى دول عربية أخرى، علاوة على إشرافه على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراة لطلاب من مصر والدول العربية. وقد ترجمت بعض رواياته

وقصصه القصيرة إلى عدة لغات من بينها الإنجليزية والإسبانية والإيطالية والصينية.

ويخطئ من يعتقد أن الدكتور طه وادى ذهب من أستاذيته بالجامعة إلى الكتابة، لأن الإرهاصات الأولى لكتاباته الإبداعية بدأت تظهر أثناء دراسته الثانوية أى قبل الجامعية، ويقابل غزارة إنتاجه فى مجال الكتابة النقدية غزارة إنتاجه فى مجال القصة، حيث نشرت له حتى اليوم سبع مجموعات قصصية قصيرة وأربع روايات.

وكأى كاتب يتابع أحدث التيارات العالمية فى مجال الكتابة القصصية يقوم الدكتور طه وادى أثناء كتابة قصصه بتجريب أساليب فنية عديدة ليس فى مجال القصة فى العالم العربى فحسب. بل من خلال اطلاعه على الأعمال القصصية المعاصرة فى الآداب الأخرى، **فهو يحرص على التجريب والتجديد بغية معرفة القديم والحديث، الأمر الذى جعله أحد المجددين فى الشكل الفنى للقصة، فهو يهتم دائماً بالأسلوب اللغوى الذى يتسم بشاعريته ورقته.** وكأستاذ للأدب العربى نجده يحرص دائماً على استخدام اللغة العربية الفصحى إلا عندما يفرض الحدث أوالحوار استخدام لغة دارجة أحياناً فى بعض قصصه، ومع ذلك فالحوار فى قصصه أقرب ما يكون إلى اللغة الفصحى. وبالنسبة لطه وادى تشكل الكتابة مصدراً للهم المستمر، فهو كناقد نجده ينشغل بنقد ذاته لدرجة أنك تشعر بوجود الناقد والكاتب فى آن واحد فى أعماله.

وفى معظم أعماله يعطى طه وادى نموذجاً إيجابياً للمرأة مبرزاً مكانتها المتميزة فى المجتمع وضرورة حصولها على حقوقها فى التعليم والعمل، فدائماً ما نجد فى شخصياته النسائية مزيجاً من الجمال والذكاء، علاوة على إعطائهن أدواراً فكرية وثقافية مهمة. ولا عجب فمن أهم أعماله النقدية كتاب "صورة المرأة فى الرواية العربية المعاصرة"، الذي تتبع فيه صورتها فى روايات عربية عديدة.

ولإعطاء الكاتب بعض حقه.. أجريت هذه الدراسة لمجموعته القصصية :

"العشق والعطش" (١٩٩٣)، حيث نتناول فيها بشكل خاص الواقعية وعناصر القصة كما وردت فى هذه المجموعة.

* * *

العشق والعطش

"العشق والعطش" هى خامس مجموعات الدكتور طه وادي القصصية، وتمثل مرحلة خاصة ومهمة فى حياته ككاتب، إذ تمثل مرحلة النضج الأدبى عنده. وقد نشرت بالعربية عام، ١٩٩٣وترجمت إلى اللغة الإنجليزية عام (١٩٩٨). ومن بين ما يميز هذه المجموعة عن سائر المجموعات القصصية الأخرى هى محاولة الكاتب المزج بين القديم والحديث للحصول في النهاية على شكل قصصى ينبع من البيئة المحلية والتراث العربى، فهو يضفى على قصصه لمسة روحية محلية عن طريق تبين بعض الإشارات إلى آيات من القرآن الكريم والأمثال الشعبية القديمة والأغانى الشعبية بين ثنايا الحوار، مما يعكس جودة الإبداع والأصالة، ويظهر التلقائية التى يمارس بها طه وادى الكتابة، لكنه أحياناً ما تعكس بعض تلك الإشارات إحساساً بالقدر وانتفاء الذات Fatality and Negativism.

ترتبط قصص المجموعة بموضوع أو (Theme) واحد مشترك، ألا وهو الفقر الذى يسلب الإنسان آدميته، ويحقر من شأنه ليحيا فى حالة من العدم واللاوجود، فالدكتور طه وادى يجعل من قصصه وسيلة للتأكيد على ضرورة أن يحصل الإنسان البسيط على الحد الأدنى من حاجاته الضرورية من مأكل وملبس حتى يشعر بإنسانيته، إذ تقدم القصص كلها صورة كئيبة مخيفة لا تبعث على الأمل للقرية المصرية، حيث يؤدى الفساد الشديد والظلم والفقر المدقع إلى الإحباط والنهاية المأساوية. فالعالم الذى تصوره قصص هذه المجموعة يتمثل فى القرية الصغيرة، إذ يعانى الجميع جراء مشاكل بعينها بأشكال وصور متباينة. ويدور الحدث إما فى الريف أو فى أماكن شعبية فى المدينة، لذا تصبح القرية معادلاً أو رمزاً للأمة بأسرها لأنها تمثل قطاعاً مهماً للمجتمع. كذلك تأتى الشخصيات من القرية أو المدينة وفى الحالتين تظهر أصولها الريفية. كما أن لدى معظم

الشخصيات قدر معقول من المعرفة بالقرآن الكريم وأحاديث المصطفى ﷺ علاوة على مجموعة من الحكم والأمثال القديمة وبعض نصوص من عيون الأدب العربى. فالدكتور طه وادى يقدم شخصيات تعى أدوارها الاجتماعية وتغوص بجذور ضاربة فى تراثها الثقافى. فهناك شخصية الشيخ عمران التى تأتى مكررة فى العديد من قصص المجموعة مما يعد ضرباً من التجديد فى الأساليب الفنية للقصة. فالشيخ رجل دين وإمام مسجد القرية وله تأثير قوى على أهلها مما جعله ينال احترام الجميع، لما يرمز إليه من قيم الخير والحق، لذا يستمع الجميع إلى نصائحه، وربما استوحى الكاتب هذه الشخصية من حياته الواقعية لأننا نجد تأثيرها واضحاً حتى فى أفكار الكاتب. وينسحب ذلك على كثير من الشخصيات الأخرى لأنها شخصيات واقعية قد يصادفها الإنسان فى حياته.

وكشأن كتاب القصة المعاصرين يحاول الدكتور طه وادى التحرر من الأشكال التقليدية للقصة القصيرة التى شاعت فى العصر الأدبى السابق، فقد تأثر الكتاب قبله كثيراً بالنماذج الفرنسية والروسية التى تتمسك بما يسمى "الحبكة الموباسانية" نسبة لموباسان(*) والتى يكون لها مقدمة ووسط، حيث تتعقد الأحداث وينشأ الصراع بين الشخصيات، وأخيراً تأتى الخاتمة حيث تحدد مصير الشخصيات، ثم "لحظة التنوير أو الذروة وهى النقطة التى تتصل عندها خيوط الأحداث، بعضها ببعض لنقل الدلالة التى يقصدها المؤلف".

وبدلاً من ذلك يبدأ وادى بعض قصصه من منتصف الأحداث، ونجد فيها الإشارات للماضى عن طريق الاسترجاع. ولعل أبرز مثال على ذلك ما نجده فى قصة "أبوح يا أبوح"، حيث تبدأ أحداث القصة بمشهد زفاف البطل، ثم تأخذنا الأحداث إلى السنوات الماضية التى قضاها البطل فى العراق لتنتهى بحاله السيئة (إذ ينقلب عرسه إلى جنازة لتشييع أمه إلى مثواها الأخير). وتبدأ بعض القصص

(*) جى دى موباسان Guy De Maupassant (١٨٥٠ – ١٨٩٣) كاتب فرنسى يعد من رواد فن القصة القصيرة، تتميز كتاباته بالأسلوب المتقن أو السهل الممتنع كما اتبع، مذهب الواقعية الطبيعية. من بين قصصه "مدموازيل فيفى" (١٨٨٢)، ومن رواياته "قصة حياة" (١٨٨٣) و"صديقى الجميل" (١٨٨٥). (المترجم).

الأخرى من النهاية أو نقطة الذروة كما فى قصة 'الرجال والبرتقال' والتى تبدأ بضرب الحارس للص ثم يقدم الكاتب تفاصيل القصة. ونجد الأسلوب نفسه فى قصة 'العفريت والكبريت'.

* * *

لعل أبرز ما يثير اهتمام القارئ هو تنوع الأساليب الفنية التى يتبعها الكاتب، فنجد أسلوبه مفعماً بالتورية والطباق والسجع والحذف، ويجد القارئ مزيجاً من الرومانسية والواقعية المحضة والطبيعية المفرطة والعبث (متبعاً بذلك نهج كتاب عالميين كبار مثل أونيل[1] وهاويتمان[2] وهاردى[3] أكثر من اتباعه لأنصار الواقعية). بالإضافة إلى ذلك نجد قدراً من مناحى التشكيك وحب السخرية بارزة فى كثير من القصص.

على أن أحد العناصر المهمة فى المجموعة هو **الاختيار المتفرد لعناوين قصصها،** الأمر الذى يلفت الانتباه إلى حد كبير، فقد اختار الكاتب عناوين تنتمى إلى ما يمكن أن نسميه السهل الممتنع، أي ما ينتمى إلى الفلكلور، ويعكس جو القرية المصرية باستثناء قصة واحدة هى قصة 'حادى بادى' التى تقع أحداثها فى المدينة، كما يضفى اختيار العناوين الجذابة القدر الكبير على قوة تأثير القصة. فالدكتور طه وادى ينتقى عناوين تتناسب والمضمون وتساعد على تجسيد العمل الأدبى، فهو يتفق مع الناقد الأمريكى (ف. أ. روكويل) فى رأيه الذى يقول أن العنوان يُعد **(مفتاح الحبكة بدون أن يكشف الكثير منها)**[4]. كما يمكننا ملاحظة طريقة طه وادى المبتكرة والفريدة فى تأليفه لعناوين قصصه بسهولة، وهى فى معظمها **مكتوبة بأحرف عربية مفككة أو منفصلة مع استخدام الجناس والحذف والتورية،** مما يجعل من عنوان القصة أمراً لافتاً للنظر فى حد ذاته وتشد إليها القارئ. وذلك يجعل القارئ يتأمل العناوين فى أناة ليدرك المغزى العميق من ورائها.

رغم الاعتقاد السائد والقائل بأن من الأفضل قراءة الأعمال الأدبية فى

لغتها الأصلية للمحافظة على جمالها وخلق الأثر المرجو، فإننا لا نملك سوى الثناء على المترجم، الدكتور عبد المنعم عبد المجيد على، الذى نقل قصص المجموعة إلى اللغة الإنجليزية، حيث يمكننا اعتبار الترجمة فى هذه الحالة أفضل ما يمكن أن نجده فى اللغة المترجم إليها. لكن هناك بعض الأمور التى لابد من الإشارة إليها، وتتعلق بصياغة عناوين القصص التى تفقد معظم تأثيرها عند ترجمتها إلى الإنجليزية، وهـــى عناوين القصص التى كتبت مقفاة أو مفككة الحروف مثل : 'الولد والبلد' و 'الرجال والبرتقال' و 'ســداح مداح' و 'القمر والقدر'. فالكلمات المقفاة والمسجوعة تضفى على العناويـــن خاصيـــة موسيقية. وكما يقول الدكتور عبد المنعم عبد المجيد على فى مقدمة ترجمته أن العناوين المسجوعة (تساعد على إضافة بعد خرافى وأسطورى للقصص كالذى تضيفه العبارة الشهيرة التى تستخدم فى مستهل قصص بعينها، ألا وهى 'كان يا ما كان، فى يوم من الأيام..) فى القصص العربية القديمة وما يقابلها باللغة الإنجليزية واللغات الأخرى بالطبع'.

تتميز عناوين القصص بقدر كبير من الرمزية، وتعزز الأفكار الأساسية التى تدور حولها القصص. فقصة 'القمر والقدر' توضح كيف يحول القدر دون سعادة الإنسان الذى ينتظرها طويلاً. ولعل ذلك يذكرنا بروايات توماس هاردى، حيث يلعب القدر دوراً مثل إحدى الشخصيات التى تؤثر فى حياة الشخوص الأخرى بالرواية، ففى تلك القصة يرمز القمر إلى سحر حبيبة يوسف التى ظل طوال عمره يحلم ويخطط للزواج منها. كذلك حلمه الأساسى الذى استولى عليه شخص ذو سطوة ونفوذ. فقد استطاع ابن العمدة أن يتزوجها بفضل ثرائه ومن ثم قدرته على تقديم ما لم يقدر عليه يوسف. فيوسف لا يملك سوى قدرته على العمل والكدح لتحقيق حلم والده لكى يصبح ذا شأن فى حياته عن طريق حفظ القرآن الكريم، حتى يصبح جديراً بسحر التى تمثل القمر الذى يضىء قلبه وينير حياته، لكنه 'غاب القمر.. وضاعت سحر' كما نقرأ فى القصة.

ويلخص عنوان قصة "الرجال والبرتقال" أزمة الفقر التى تعانى منها شخصيات القصة، ففتوح أبو عمر يتلقى الركلات والسباب والضرب المبرح، لأنه أخذ برتقالة من مزرعة الرجل الثرى لكى يسد بها بعضاً من جوع أبنائه. وتلعب البرتقالة فى هذه القصة دوراً مهماً فى تحديد قدر الرجل، وتنقسم شخصيات هذه القصة إلى أنواع عدة مثل الحاج سيد، أغنى رجال القرية الذى يملك مزرعة البرتقال، وفتوح الرجل الفقير والأب لكثير من الأبناء الذى يعمل بلا كلل لكى يسد رمقهم، وعلى أبو حمودة، حارس المزرعة واللص المحترف. ويحاول الدكتور طه وادى هنا أن يصور كيف تحدد الحالة الاقتصادية فى مجتمع القرية من هو الرجل، فبرغم التطورات التى شهدتها القرية المصرية فى القرن العشرين فهى لا تزال تحتفظ بقيمها القديمة وأفكارها العتيقة وحتى الخاطئة منها. فواقع هذه الحياة والحالة الاقتصادية يحتم أن الغنى يزداد غنى والفقير يزداد فقرا.

وتدور أحداث قصة "العفريت والكبريت" حول الفكرة ذاتها، فالبطل لا يجد من يشعره بقيمته، ومن أجل ذلك نجده يدخن سيجارته ليشعر بالرجولة، وبعد ذلك يغالى فى تأكيد رجولته بإيقاع الأذى على بعض إناث القرية واستخدام العنف معهن.

وبوجه عام تعد فكرة العناوين المكتوبة بحروف مفككة وما يصاحبها من استخدام الحذف والطباق، أحد الرموز المهمة لذاتها وللموضوعات التى تتكرر كثيراً فى الأدب العربى، وتعكس التفكك الذى تتعرض له مجتمعاتنا، ونظراً لعدم التقدير وسوء تطبيق مظاهر الحضارة الحديثة ينهار المجتمع متمثلاً فى انهيار قيم القرية، ويتبع ذلك انتشار مظاهر القلق والتشاؤم والفوضى فى المجتمع الحديث.

وفضلاً عن ذلك فإن الكاتب له طريقة فريدة فى اختيار العناوين المفككة والمقفاة والتى استنبط معظمها من التراث الشعبى العربى، ومنها على سبيل المثال "أ ب و ح يا أ ب و ح"، "و س د ا ح م د ا ح"، "و ح ا د ى ب ا د ى"، فأبـــوح يا أبوح هى مطلع أغنية شعبية عربية قديمة لها ترجيعات تشاؤمية كئيبة، و"سداح

مداح" مثل قديم يرمز إلى انفلات المعايير و أن كل ما نتصوره ولا نتصوره يمكن أن يحدث وبطريقة غير منظمة وغير منضبطة فى الحياة الحديثة.. كما توضح طريقة الكاتب فى اختيار عناوين قصصه وتوظيفها فنياً فى أحداث القصة دورها فى الشكل السردى العام الذى يستخدمه طه وادى فى معظم قصصه.

* * *

كذلك يتخير طه وادى عنصر الزمان فى قصصه اختياراً جيداً، فهو يعتبر الزمن جزءاً من الحدث، ومن ثم لا ينفصل عنه. ومن الصعب أن نحدد الحدود الفاصلة بين مدة الحدث فى القصة والزمن الخارجى العام لمجرى الأحداث، ومع ذلك ولأسباب تتعلق بأسلوب السرد يذهب كتاب القصة إلى تحديد قطاعات معينة من الزمن كفترة الليل أو النهار أو الساعات أو فصول السنة. وقد لا تكون مكونات الزمن ذات أهمية لكنها تضع الحدث فى سياق القصة. فقد لا يهتم بعض القراء بمعرفة الزمن المحدد الذى تدور فيه أحداث القصة وقت كتابتها، لكنهم ربما يهتمون بمعرفة السياق التاريخى أو الزمنى للقصة. وغالباً ما تعكس أحداث القصة الزمن الذى جرت كتابتها فيه. لكن فى بعض الأحيان يجد القاص نفسه مضطراً إلى العودة للماضى كوسيلة لاسترجاع بعض ذكرياته وتجاربه. فعلى سبيل المثال، وفى قصة "القمر والقدر" كان المعلم ينتظر حضور يوسف لدرس تلاوة القرآن الكريم، لم يشعر العريف بقدومه.. جلس ينتظره، فقد خصص له – وحده – هذه العصرية. فى انتظار مجيئة بدأ يغنى بصوت مشروخ، وهو يهتز مع الإيقاع:

يا زين الأنـــــبيا .	يا طـه يــا غــالى
مديحك يا هــادى	سهــــرنى الليــالى
يا ما نفسى أزورك	واتمـــــلى بنــورك
وأقولك يا هــادى	يا هادى أنا حَبِّيتك

هنا يتوقف الكاتب عن القص والحكى بضمير الغائب ليستمع القراء بالنشيد الدينى، ويستأنفه ليعود بهم خطوة إلى الوراء، حيث يحكى لهم شيئاً عن

ماضى يوسف وطموحه قبل أن يعود مرة أخرى إلى الوقت الحاضر ليحكى عن مأساته الحالية.

وتقدم قصص المجموعة، بالإضافة إلى ذلك، كشفاً عن الريف الذى تتسم الحياة فيه بالبساطة، لكنها من النوع الذى يثير الوحشة فى النفس بدرجة كبيرة. وتدور أحداث القصة فى قرية تمثل أساساً للمجتمع حيث الجذور الحقيقية لكثير من الناس. وبالرغم من أن سكان المدينة هم أكثر تعرضاً للتأثيرات الخارجية ولديهم قابلية أكثر للتغير، فإن طه وادى يوسع مجال الرؤية لتشمل المجتمع المدنى فى محاولة منه لإظهار التغير الذى أثر سلباً على المجتمع المصرى بأسره. وتتضح الثيمات المتنوعة فى البناء السردى للقصة، لكن الثيمة الأكثر تكراراً تتعلق بموضوع الفقر وتأثيره المدمر على الشخصيات. وعموماً جاءت الموضوعات التى عالجتها قصص المجموعة فى مجملها حول الفقر كمشكلة اجتماعية، وحول الحرية كمشكلة سياسية.

* * *

وفى مقال بعنوان (المكان فى الرواية) تؤكد الناقدة إليدورا ويلتى أهمية عنصر المكان والخلفية المكانية فى القصة، فهى تعتقد أن القصة تعتمد اعتماداً كلياً على المكان، والمكان هو الموقع المعروف المادى والصحيح، ومن ثم فهو أجدر بالتصديق والإدراك لأنه يعبر عن كل ما جربته الشخصيات(٥).

إن لوصف المكان أهمية خاصة فى القصة القصيرة الحديثة، إذ يعتبر بعض النقاد المكان شخصية مرتبطة بالواقع، فالمكان إذ يساعد فى تشكيل الشخصيات التى هى فى الواقع نتاج للمكان، وبالتالى فللمكان مغزى مهم، فأسماء الشوارع والأنهار والمبانى وما شابه ذلك مثلاً تعطى معنى آخر للقصة، لذا يولى النقاد اهتماماً خاصاً بعنصر المكان فى الرواية الواقعية، بينما يصور أنصار المدرسة الرومانسية غالباً عناصر الزمان والمكان التى تبعث على السعادة والبهجة مثل غروب الشمس وسطوع القمر وشاطئ البحر. وتعنى القصة الواقعية الحديثة

بتصوير الشخصيات فى أماكنها المعتادة، فى حين تعنى قصة الواقعية البدائية بتصوير الشخصيات فى أماكن غير مألوفة فى أكثر المناظر واقعية، فمثلاً ترسم لنا صورة لشخصية ترتدى ملابس غير لائقة أو على محطة الأتوبيس أو فى الحمام أو أماكن تفتقر إلى النظافة كالأسواق الشعبية. فقصة "العفريت والكبريت" مثلاً تصور شخصية (هندى) فى غرفته القذرة على أطراف الحقل بين بالات القطن، كما يظهر فى مشهد آخر وهو يستحم فى المياه القذرة بترعة قريته. كذلك يظهر عيسوى فى "الغشيم والحريم" فى مكان فقير وهو يرتدى ملابس بالية حيث يقضى معظم وقته مع حماره فى الحظيرة، بينما فى قصة "ألف باء" يقضى نصف وقته فى محطة الأوتوبيس منتظراً لأية فرصة عمل.

ومما يؤكد واقعية قصص طه وادى أيضاً يتمثل فى ذكر أسماء لأماكن ومدن وشوارع وأنهار حقيقية، كذا أسماء لفنادق شهيرة يتردد عليها بعض الشخصيات، ففى قصة " أ ب و ح يا أ ب و ح" يتذكر حمدى صديقه العراقى عبد الإله الذى وحد بينهما "الفقر والقهر"، ثم ينتقل القارئ عبر أفكار حمدى إلى محيط آخر حيث تطوف بذهنه صور الكوفة والبصرة والموصل وبغداد ونهرى دجلة والفرات وفندق الرشيد وشارع أبو نواس وحى المتنبى.

لقد استطاع طه وادى باقتدار أن يصف أفراح القرية ليضيف مثلاً إلى قصة "أبوح يا أبوح" بعداً واقعياً، فقد قدم صورة شاملة لمراسيم الزواج من خلال اختيار المفردات المناسبة، وهذا ما جعل من المشهد صورة حية تنبض وتشعر القارئ كأنه يسمع ويرى ما يجرى بالقصة من "تصفيق.. غناء.. زغردة.. هيصة". بالإضافة إلى ذلك يثرى الكاتب القصة عن طريق وصف عادات الناس والمجتمع بإشاراته إلى تقديم شربات الفرح التى يقوم بها أحد الجيران تحية للعروسين. وفى ثنايا القصة يتردد صدى أغنية حزينة بعد أن وردت أغنيتان أثناء عرس حمدى. فأغنية "أبوح يا أبوح" وردت مرتين، مرة عندما تذكر حمدى سنوات الغربة فى العراق عندما اضطر لترك بلدته ووطنه سعياً وراء الرزق. ثم ترد الأغنية مرة أخرى فى نهاية

القصة لتقدم تعليقاً على نهايتها المأساوية.

ويأتى مثال آخر فى قصة "الولد والبلد" والتى تقدم أحداثها - التى تدور فى القرية - تجربة إنسانية مغايرة لتجربة الزواج، ألا وهى تجربة الموت. ومرة أخرى تتضح جذور الكاتب الريفية فى تميزه فى وصف مشاهد الحداد فى القرية فى صبغة واقعية مماثلة لتلك التى وصف فيها مشهد أفراح القرية. فالكاتب يقدم تفاصيل وافية عن كيفية تقديم وتقبل واجب العزاء فى القرية. ففى البداية يذهب بعض من رجال القرية يتقدمهم شيخ البلد لتقديم واجب العزاء لوالد المتوفى. ولإظهار تعاطفهم ومساندتهم يقدمون له مبلغاً من المال مما يؤدى إلى إحساس الأب بجرح كرامته، فيرفض المال لأن "هناك أمواراً لا تباع.. ولا تشترى.. ولا تعوض".

لكن - ولدهشة أهل القرية - يرفض الأب إقامة الجنازة، ويذهب الناس فى تفسير ذلك مذاهب شتى، فمنهم من يرى أن الابن قد مات مقتولاً وأن الأب لا يعرف قاتله ومن ثم لن يمكنه الثأر لمقتل ابنه. فما أن يوارى جسد عثمان التراب حتى تردد الأقاويل والشائعات على جميع الألسنة، وينطلق خيالهم الخصب ليقدم التفسير تلو الأخر وتختلق القصص عن موته المفاجئ. "فأهل قرية كفر بدواى - مثل أهالى كل القرى فى مصر - لا يقفون أمام أى لغز مهما صعب أو استحال دون أن يحاولوا تفسيره". وتكشف القصص التى يختلقونها انشغال المجتمع الريفى بقضايا عدة مثل الثأر وتعطيل القانون والبلهارسيا والمؤامرات السياسية والفجوة الاجتماعية والاقتصادية العميقة بين الفقراء والأغنياء والجوع والفساد. وينسج الكاتب فى ثنايا خلفية الحدث أغنية "العديد" الحزينة بصوت امرأة.

وفى قصة "سداح مداح" يستخدم الكاتب عدة عناصر مكانية تضع القصة فى منظورها الواقعى. فهناك الكتاب، حيث يتعلم الأطفال القرآن الكريم على أمل أن يتبوءوا مكانة عظيمة. وكذلك هناك محل الحلاق حيث يحدث ما هو أكثر من مجرد قص الشعر، وحيث نستمع إلى الأقاويل حول أهل القرية وآخر أخبارهم

التى يغلب عليها التهويل والتلفيق. فمن خلال قصة أميرة التى تجبر على الزواج من رجل فى عمر والدها، يبين لنا الكاتب التغير الشديد الذى أثر فى بنية مجتمع القرية. فلقد ضاعت البراءة وحل الفساد محلها. ففى الجملة الأولى للقصة آه... يا بلد بلا عمدة، يتضح لنا أن كل شئ قد تغير. فبعد أن ذهب من أهل القرية من ذهب إلى دول الخليج الغنية، أصبح لديهم ما يكفى من الدولارات الأمريكية لشراء الراديو والأجهزة اليابانية، وبالتالى لم يعد البعض يستمع إلى البعض الآخر. وتحول محل البقالة إلى سوبر ماركت. ومن اليسير علينا ملاحظة التغير الذى طرأ على القيم بوجه عام. فمثلاً يستطيع أبو العزم ممثل الحكومة الفاسد خداع والد أميرة ليجبره على الموافقة على أن يزوجه ابنته.

* * *

وفيما يتعلق بطريقة السرد فهناك صوت واحد فى القصة القصيرة، وذلك على النقيض من الرواية التى يمكن أن نجد فيها أكثر من راو. فالراوى العليم بكل ما يجرى فى القصة – أى الراوى الذى يأتى به الكاتب ليراقب الحدث ويرويه – فيعد غالباً على لسان حال المؤلف نفسه. **وتؤكد الدراسات الحديثة فى مجال علم السرد أهمية الراوى بل وتعده الكاتب الضمنى، لأنه يصور كل شئ. وتحكم طريقة الكاتب وتوفيقه فى تقديم راوى الأحداث على القصة أو العمل الفنى بالنجاح، وبالتالى فإن السبب فى ألا يروق عمل أدبى للقارئ قد يرجع إلى إساءة استخدام بعض عناصر السرد.**

وفى قصة العشق والعطش نجد مزجًا فريداً لعناصر مختلفة من السرد. **فالعديد من القصص مكتوبة فى فقرة واحدة من أول القصة إلى آخرها.** وربما تكون هذه هى طريقة الكاتب فى أن يقول أن للقصة القصيرة وحدتها العضوية حيث تتصل فيها جميع العناصر. فهناك ترابط وثيق بين الموضوع الذى تتناوله الأحداث وبين أساليب القص، إذ تروى جميع الأحداث بضمير الغائب، ونجد أيضاً انتقالا سريعاً سلساً من وصف الأحداث بضمير الغائب إلى المنولوج أو

الحوار الداخلى عند أحد الشخصيات فى القصة.

وقد تروى أحداث قصة ما باستخدام الطريقة الأفقية، أى الترتيب الزمنى أو الزمن التاريخى للقصة، ومع ذلك يستخدم بعض كتاب القصة المعاصرين ما يسمى بالزمن الدائرى أو المتقطع فى سرد قصصهم.، وقد نرى تشويشاً على الحدث وخروجاً على النسق الطبيعى للأحداث عند **استخدام الوسائل والأساليب الفنية الحديثة للقصة كتيار الشعور والاسترجاع والاستباق**.. وبالرغم من صعوبة الإبقاء على اهتمام القارئ عندما يتوغل فى عقل وفكر الشخصية القصصية، إلا أن **استخدام الدكتور طه وادى للحوار الداخلى يعد أحد عناصر تفوقه. وكما يقول الناقد والروائى الإنجليزى ديفيد لودج**(*) : إن الحوار الداخلى أسلوب فنى يصعب استخدامه بكثير من التوفيق. فهو أسلوب من شأنه أن يبطئ من سير أحداث القصة، ويصيب القارئ بالملل نتيجة للفيض الهائل من التفاصيل التافهة[٦]. ولكى يجنب القارئ الملل نجد أن كاتبنا قد مزج الحوارات بمقتطفات من القرآن الكريم والعديد من الصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة. كما يستخدم هذه الطريقة فى قصة "القمر والقدر". فبطل القصة – يوسف – يتلو سورة أهل الكهف عندما أخذ يفكر فى مأساته لفقد محبوبته سحر. وتجدر الإشارة أن اسم يوسف هنا يرمز للصبر والتحمل. بالإضافة إلى أن توظيف الكاتب للتشبيه والاستعارة يضفى جوا من المرح على أكثر المواقف حزناً، فعندما يفكر يوسف فى سحر يشبه أبو العزم بالغراب. وعندما يصف يوسف الشيخ الذى علمه القرآن يقول أنه "لاحظ أن أسنان العريف متآكلة، وبدا الفم مثل قبر مهجور... وبدت لحيته مثل نبات الحلفا".

* * *

(*) ديفيد لودج David Lodge (١٩٣٥) ناقد وروائي إنجليزي. من بين كتبه النقدية: الرواية في مفترق الطرق (١٩٧١) وطرائق الكتابة الحديثة (١٩٧٧) وفن القص (١٩٩٢) وغيرها. ومن رواياته التى تدور فى رحاب الجامعة وتتناول حياة أساتذتها كمادة لها : رواية "تبادل الأمكنة" (١٩٧٥) و "عالم صغير" (١٩٨٤). (المترجم).

ويستخدم الدكتور طه وادى أسلوب الاسترجاع الفنى كوسيلة من وسائل تغيير السياق التى يمكن حسب رأى الناقدة الأمريكية كاثرين إموت Catherine Emmott:

> " أن تضع سياقين ينتميان إلى زمنين مختلفين فى حال تجاورهما فى النص الواحد، ويمكن أن ينتج عن ذلك احتمال ظهور شخصية بعينها فى الزمنين الماضى والحاضر فى تتابع سريع. وبالإضافة إلى ذلك، إذا لم يكن القارئ قد توصل إلى أحد الإطارات السياقية بصفة مؤقتة فى حال قراءته لسياق آخر، فيمكنه رصد عدة رؤى مختلفة لنفس الشخصية: واحدة فى السياق الجاهز وأخرى فى السياق المقيد غير المعد أو الذى لم يصل إليه بعد فى النص(٧)".

والطرق المختلفة التى يبدأ بها طه وادى قصصه أو ينهيها بها هى حقاً فريدة وتستهوى القارئ. فعامل الإثارة أو ترقب Suspense القارئ للحدث، هو أحد العناصر الأساسية عند كتاب القصة. وقد أجمع النقاد على أن عنصر الإثارة والترقب هو الذى أنقذ رأس شهرزاد وجذب شهريار إلى ما ترويه من قصص حتى النهاية. وقصة "القمر والقدر" تبدأ بعبارة: "مات القمر.. اغتالوه.. الكل بارك المأتم". ومن ثم يشعر القارئ بالشغف لمتابعة القراءة لمعرفة كيف قتل القمر ولماذا يسعد الناس لموت شخص ما. وفى قصة "العفريت والكبريت" يبدو القارئ فى ريب من المصير الغامض للشخصية المحورية ذلك لأن خاتمة القصة مفتوحة. وفى قصة "الولد والبلد" تحوم الشكوك حول شخصية المجذوب "الشيخ رمضان" مما يضفى الإثارة على الفقرة الأخيرة فى نهاية القصة. أما فى الجملة الافتتاحية لقصة "سداح مداح" حين يصرخ على أبو عوضين فى حسرة: "آه يا بلد بلا عمدة!" فهذه الجملة القصيرة جديرة بأن تقدم للقارئ شحنة لكل أنواع الترقب وتوقع ما يمكن أن يحدث فى القرية.

وكواحد من الكتاب المحدثين يستخدم الدكتور طه وادى **أسلوب تيار الشعور ليبحر فى عقول شخصياته**. وتلك ميزة لم تكن متاحة لكثير من كتاب القرن التاسع عشر لأنها فى رأى **ديفيد لودج**:

> "تجمع بين تقديمها للشخصيات كأفراد فى المجتمع وبين تحليلها البارع لمكنون عواطفهم وأخلاقهم. وعلى العموم، فإنه قبيل مطلع القرن العشرين كانت الواقعية تكمن فى الوعى الخاص والذاتى للأفراد غير القادرين على نقل خلاصة تجاربهم وخبراتهم للآخرين"(٨).

فما قصة "الغشيم والحريم" إلا تسجيلا لتيار الشعور لدى البطل، حيث ينتقل بين الماضى والحاضر ويدلف إلى المستقبل فى أحلام يقظته. وتدور أحداث القصة حول **إمكانية تدنى قدر الإنسان لدرجة مقارنته بحماره**. فحياة الحمار تقارن هنا بحياة عيسوى – بطل القصة – حيث هناك الكثير من أوجه الشبه بينهما. فعيسوى "مشى وراء الحمار، لا يدرى أيهما أسعد حالا هو أو الحمار". وفى أكثر من موقف نجد عيسوى فى وضع مقارن بالحيوان، وحتى عندما يقدم الكاتب وصفاً لشكل عيسوى يقول لنا أن "طوله لا يزيد عن الحمار كثيراً". فالكل يسخر من منظره العام، حتى عمه يقول مازحاً "إن لعيسوى جسد فأر وشيهة حمار". وتزيد هذه الصورة البلاغية من تقديم صورة لعيسوى الذى نجد أن صورته قد اهتزت عند نفسه، فهو يؤمن أن "الحمار – ربما أكثر منه – يعرف الطريق من البيت وإليه، لذا فهو يجعل الحمار يقوده دائماً". بالإضافة إلى ذلك يعانى عيسوى من الحرمان العاطفى نتيجة لموت والده وهجر أمه له. فيقع فريسة لقهر عمه المستبد الذى يطمع فى الاستيلاء على ميراثـــه بعد وفاة والده. كما أن عمه يستغل عيسوى – "كحمار شغل" – فى العمل فى الحقل دون أن يبدى اهتماما بصحته أو غذائه أو تعليمه التعليم المناسب. حتى أهل القرية يسخرون من عيسوى ويعاملونه كأبله. ولعل ذلك يرجع لتصوير الكاتب لشخصية عيسوى، فجسده مشوه، ومن ثم لا

يوليه أحد أى اهتمام ولا تهتم به أى من فتيات القرية أو ترغبه إحداهن زوجا لها، فيدرك هو كم كان واهما فى نظرته للمرأة، ويقع فريسة سهلة لسلسلة من الإحباطات فى حياته.

* * *

وتتحدد عبقرية الكاتب كذلك بقدرته على خلق شخصيات لا تنسى، حيث تترك أثرا عميقاً فى نفوس القراء وأفكارهم. فشخصيات طه وادى هى أدواته التى تمكنه من نقل أفكاره من خلال تناوله الواقعى للأحداث. ولعل أبلغ مثال على ذلك هى شخصية عيسوى التى أشرنا إليها آنفاً. فمن بين كل قصص المجموعة نجد هذه القصة تصرح بالثيمة الرئيسية فى أكثر من موقع بالسياق القصصى. فعيسوى يرغب فى الزواج وأن يحيا حياة طبيعية كسائر البشر، لكنه نظرا لظروف حالته لا يستطيع تحقيق رغبته. كذلك فهو يدرك أن عمه هو السبب وراء تعاسته فيحاول النيل منه بوازع الانتقام، لكنه يقع فى ورطة أخرى. فهو مأزوم برغبته وعدم القدرة على تحقيقها. وفى نهاية القصة يلجأ عيسوى إلى عالم الحيوانات نظرا لقبح عالم البشر، فيجد السلوى فى البكاء الذى يزيل بعضا من حزنه ليسرى عن قلبه المحزون بعض الشئ. ففى نهاية القصة ينجرف عيسوى إلى أحضان حماره – وهو الكائن الوحيد القادر على الاستماع إليه – ليجد عزاءه وسلواه قائلاً وهو يبكى : ليس لى فى هذه الدنيا سواك..

وتؤكد الناقدة الأمريكية روزمارى جاكسون فى مقال لها بعنوان (من منظور النقد التحليلى) على أهمية (الشخصية) كمفهوم أيديولوجى (لإضفاء الواقعية على العمل الأدبى). وتذكر أن الشخصية تنتج من التمثيل الصادق للواقع الفعلى الذى تحقق بالتجربة خارج النص الأدبى. فالواقعية كعنصر يمارس فى مجال الفن تؤكد الأفكار السائدة لمكونات ذلك الواقع الخارجى عن طريق جذبها إلى داخل النص وتنسيقها وتأطيرها خلال وحدات النص[٩]. فمن الشخصيات الواقعية فى هذه المجموعة شخصية **إبراهيم الدنف**، الشخصية المحورية

فى قصة 'العشق والعطش'. وبناء هذه القصة ذو أهمية خاصة، حيث يبدأ الحدث فيها من النهاية، ثم يتم الكشف عن التفاصيل من خلال رحلة فى عقل شخصية الدنف وحياته. وآخر فقرة فى القصة تردد صدى الفقرة الأولى فيها، ويتطور الحدث فيما بين هاتين الفقرتين. ويتردد كذلك صدى صوت المؤلف ليلخص بوضوح أزمة إبراهيم: أنه إحساس مدمر.. يلتف حول العنق.. العجز والغيظ. إبراهيم الدنف.. يدرى أنه لا يدرى سبب وقوعه فى ذلك الاختبار الصعب. كانت الصدمة.. مدهشة.. انشطرت روحه.. وانهد حيله. رجل مع إيقاف التنفيذ. 'فإبراهيم ضحية قسوة والده وأسلوبه المتشدد فى تربيته. فطبيعة والده المسيطرة ترهبه حتى أصبح لا يجرؤ على طرح أية أسئلة خوفاً من العقاب. فقد فضل البقاء جاهلا بأمور كثيرة إذعانا لرغبة والده مما كان له أثر مدمر على إبراهيم. وبالرغم من رغبته فى الزواج وتكوين أسرة إلا أنه يشعر بقيود عجزه التى تحول دون ذلك، فشوقه المقترن بعجزه عن فعل أى شئ قد حال دون تحقيق رغبته' :حين وضع قدميه على الطريق تراءت له القرية.. بعيدة.. بعيدة.. كما لم تتراء له أبدا من قبل'. ويشير ذلك إلى عدم إمكان تحقيق رغبته وازدياد الإحباط والضجر لديه من الحياة التي يمارسها غيره – دون عُقد أوْ خوف.

ومثل جميع الشخصيات المحورية فى قصص المجموعة، يصور الكاتب الأستاذ نصر، الشخصية الرئيسية فى قصة 'حادى بادى' على أنه شخصية من المدينة، لكن له جذوره الريفية، كأمثاله ممن يعيشون فى المدينة، تجعله فى حال صراع مع مصيره، حيث يعيش حياة مليئة بالأزمات، فهو ينتمى إلى الطبقة الوسطى، فقد كان مدرساً للتاريخ يعيش فى المدينة. لكن الأستاذ نصر يصور على أنه خير مثل لتأثير المدينة السلبى على الأفراد والمجتمع. فالناس فى المدينة يعيشون فى عالم متغير ومتقلب – عالم يفقدون فيه هوياتهم سواء رضوا ذلك أم أبوا.

ويصبح نصر – إذا – أداة لنقد الحالة الاجتماعية والسياسية للمجتمع، فنصر يفكر دائماً فى شيخوخته وإحالته إلى المعاش وعجزه عن العمل، فهو يعيش

وحيدا فى بيته بعد وفاة زوجته وزواج أبنائه الذين أصبح لكل واحد منهم حياته الخاصة. فهو يحيا حياة تقليدية يعيشها كل إنسان فى المجتمع المعاصر. فلا أحد يسأل عنه أو يتصل به إلا إذا كانت له مصلحة عنده. والأدهى من ذلك أنه يتلقى خطاباً من إدارة المعاشات تسأل فيه عما إذا كان لا يزال على قيد الحياة حتى تنهى له الأوراق التى يستحق صرف معاشه الشهرى عن طريقها. فنصر إذا صار ضحية إجراءات روتينية وبيروقراطية غبية وسخيفة من قبل بعض الإدارات الحكومية التى يعانى منها المواطنون الأبرياء الذين لا حول لهم ولا قوة.

ولعل أكثر الشخصيات التى تثير غضب الأستاذ نصر هى شخصية سعيد البواب، ذلك الشاب الريفى الساذج الذى تبدلت شخصيته تماماً. فلقد غيرته المدينة وشرورها. ويستخدم الدكتور طه وادى استعارة بليغة فى ذلك إذ يقول: **(فسعيد جاء من القرية حملا وديعاً، لكن المدينة جعلته ذئبا غشيماً)**. فقد انخرط فى علاقات تجارية مشبوهة أدت إلى ثرائه السريع وتغيره. ففى هذا العالم المدنى يصيب التضخم التجارى أخلاق الناس فى مقتل ليقلب القيم رأساً على عقب. **وتكمن المفارقة هنا فى وصول طبقة الحرفيين الأميين أمثال سعيد إلى قمة المجتمع بل يستحوذون على السلطة والنفوذ كذلك، فى حين يتدهور حال الصفوة المتعلمة، أمثال نصر وتتغير خريطة المجتمع**، ومن هنا تتضح دلالة عنوان القصة "حادى بادى". ففى هذا العالم لا يرتبط الثراء بالموهبة، فما هو إلا ضربة حظ عمياء. فنصر يؤمن أن "منطق حادى بادى" يمكن أن يصبح فلسفة لمرحلة فى التاريخ المعاصر. "فاليوم سخر منه التاريخ وهزمه الزمان. دار رأسه حين تجسد سعيد أمامه عملاقاً، كأنه فارس الزمان الردئ. لقد وصلنا إلى العصر السخيف الذى تبادل فيه السادة والعبيد الأدوار".

ومن اليسير أن نلمح القيم الأخلاقية والأسلوب التربوى فى كتابات طه وادى، فقد أخذ نصر، وهو مدرس التاريخ الذى أحيل إلى التقاعد على عاتقه مسئولية تعليم أبنائه من الطلاب وأبنائه هو من واقع مهنته. وهو كذلك يمثل لسان

حال المؤلف نفسه، فهو معارض حى الضمير ووالد يهتم بشئون أبنائه، ويحزنه أن يرى الأجيال الجديدة تنشغل بالتليفزيون والفيديو وكرة القدم والمخدرات أكثر من اهتمامهم بالقراءة. وبالرغم من أن الكاتب لا يعمد إلى تقديم إجابات أو يفرض الحلول للمشكلات إلا أن ذلك لا يمنعه من التحذير من انهيار الشباب لو لم يتم عمل شئ حيال هذا التدهور. فلقد صار الفتيان والفتيات ضحايا لشرور البعض مثل سعيد وأمثاله ممن يمهدون السبيل إلى الرذيلة لصالح من يدفع أكثر.

* * *

وإلى جانب تميز طه وادى فى رسم شخصيات قصصه، فإن أسلوبه يستحق الإشارة والتنويه. فأهم ما يميز أسلوبه هو استخدامه للحكم والأمثال الشعبية لكى يعزز مغزى القصص ويبرز ملامح الشخصيات. فالراوى فى قصة "العشق والعطش" يردد الأمثال التالية "التساؤل مفتاح المعرفة" و "الصمت أفضل طريق للنجاة حتى لو أصبح مثل حمار بريقع". وتشير السخرية الكامنة فى المعنى هنا إلى التناقض القائم فى القيم التربوية التى تؤثر بدورها فى الأفراد والمجتمع.

ويستخدم الكاتب الحذف Elision (كمبدأ نقدى) يميز أسلوبه الأدبى فى هذه القصة، فالحذف يستخدم هنا ليكثف المعنى ويؤكد فكرة ما. فالقصة تبدأ بالكلمات التالية: "فراغ.. فراغ.. فراغ عاصف.. يغريه.. يلتف حوله.. يتوقف.. يتوقف.. يتوقف فى منتصف الوقت.. يدرى أنه لا يدرى.. لا يدرى.. لا يدرى.. هل هو عريان.. أو لابس..؟! الإحساس بالعرى.. يحتويه.. يعريه.. يطارده.. يطارده.. يطارده فى كل ناحية.. ومن كل اتجاه.. وفى كل لحظة..؟!" فالحذف هنا يشير إلى الإحساس بالصدمة لما أصاب إبراهيم، وهذا ما أصابه بالفعل. وأيضاً عندما تسأله خضرة فى سخرية أن يطلب من أمه أن "ترقية" يجيب إبراهيم "أمى.. ما.. ماتت يا خضرة". ويعطى ذلك مجالا لكى يعمل القارئ خياله ليتصور مدى شوق إبراهيم لأمه أو مدى الأثر الذى تركه موتها عليه، وغير ذلك. وترى الناقدة كلير هانسون مدى تأثير التراكيب والجمل المحذوفة على خيال القارئ، حيث أن :

"حذف بعض الحروف أو الكلمات إلى جانب الانقطاع فى تسلسل النص يعطى مساحة خاصة للقارئ كى يطلق لخياله العنان، كما يوقظ لدى القارئ ملكة خلق الصور والانطباعات الذهنية التى تكون فى حالة كمون أو سبات، (أى أن تلك القدرة قد تظل كامنة ما لم تجد الفرصة لكى تنطلق). وهكذا فإن ذلك يسمح للقارئ أو بالأحرى يوجه الدعوة إلى القارئ لإضافة ما يرغب إلى النص"[١٠].

مرة أخرى نجد فى قصص الدكتور طه وادى **تأكيداً على المجردات والموت والحتميات التى تبدو رموزاً لفقدان المحبة والرحمة والتعاطف والجمال فى الحياة الحديثة**. يتمثل ذلك فى فقد الأم التى هى مصدر جميع تلك المعانى السامية.

وغالباً ما يستعير طه وادى صوره البلاغية ورموزه من الطبيعة، ففى قصة "العشق والعطش" يستخدم صورة أعواد الذرة وهى صورة بلاغية تتكرر كثيراً حتى النهاية، حيث يربطها الكاتب بالمرأة فى القصة، فيقول مثلا:

"الهواء يحتضن أعواد الذرة فى حنان. أعواد الذرة تفتح أحضانها للهواء.. وتبتسم فى دلال.. تهيأت لك..!!.. نبات الذرة يذكره بالصبايا.. نبات الذرة ينمو – مثمرا.. جميلاً.. مرتوى الساق.. فى سرعة وخفة. كوز الذرة يفتق الغلاف الأخضر، وتبدو مقدمته البيضاء فى تيه ودلال. فوق صدر عذراء حسناء.. عذبة الريق.. طازجة القد.. ناعمة الملمس".

ويقابل ذلك صورة أعواد القطن السوداء الكالحة التى ترمز إلى مشاعر البطل إبراهيم الدنف. ومن بين الرموز الأخرى التى يستخدمها الكاتب **صورة النار** التى رويت على ضوئها أحداث قصة "العفريت والكبريت". وتدور أحداث القصة حول العفريت الذى يسكن روح البطل هندى أو هنداوى وطريقته الغريبة

فى إثبات رجولته مع تقديم تفسيرات عدة لعنصر النار فى القصة. فهندى يتتابه شعور غريب بالرجولة يعبر عنه بالتدخين والتلذذ برؤية الجمر المحترق وسحابات الدخان حوله. عندئذ فقط يشعر بأن النار المحترقة داخله قد هدأت برهة، لأن الرغبة التى بداخله تجرى كالنار فى عروقه "النار تشتعل فى الجوزة.. تتوهج، لكنه أحس بعد أن ترك حميدة بائعة الترمس أن ناراً بداخله قد انطفأت" فهو يشعر باليأس والإحباط فى حياته، إذ لم يوفق فى دراسته ولم يستمر فى أى مهنة.

ونجد فى هذه القصة كغيرها إشارات إلى نصوص قرآنية عن النار، وكيف أن الله سبحانه وتعالى خلق آدم من طين وخلق إبليس من نار. إذا فالنار بالنسبة لهندى ترتبط بالشيطان الذى يشعل النار داخله ويملأه بالمرارة وكره الأثرياء وأصحاب المزارع الذين يحملونه على العمل الشاق فى حراسة محصول القطن. فهو يشعر بالغضب لأنه لا يستطيع حتى أن يرتدى رداء مصنوعاً من القطن المصرى الفاخر الذى تتمتع به الدول الأجنبية غير الإسلامية. فالفلاحون يتمتعون بما يدره القطن من مال لحل مشكلاتهم، أما هندى الذى يحرس أكواماً من محصول القطن فلا يملك منه شيئاً.

يصل تأثير النار إلى الذروة عندما يجلس هندى بلا عمل، يفكر فى إشعال نار أو حريق كبير: "دائماً النار تقف أمامه، كما يقف العفريت أمام من يريد أن يضله من عباد الله.. سوف يشعل السيجارة، ويخرج الدخان من أنفه، حتى يثبت أنه رجل من ظهر رجل". ثم بدأت النار تمتد إلى القش إلى أن تصل إلى القطن وباحتراقه يشعر هندى بسعادة لأن القطن لن يصدر إلى أى دولة أجنبية. وبذلك ينال هندى ثأره من مجتمعه الذى ظلمه.

ومن خلال فكرة النار فى خلفية القصة وفى لحظات القصة الأخيرة يتعمق القارئ فى عقل الشخصية ليرى الصراع الداخلى:

" فالنار التى تأكل الناس والحجارة سوف تأكل القطن..

فكر أن يهرب بعيداً عن بلد.. لا أهل له فيها.. ولا

قطن.. ولا أرض.. ولا عرض.. بينما كان يستعد للهرب،
تطاير الشرر.. حا.. حاو.. حاول أن يجرى.. أن ى.. يه..
يهر.. النار لا تزال مشتعلة.. وهو يحا.. يحاو.. ويحا...!!".

تلك هى لحظة التنوير. فهندى يفكر فى الهرب بالرغم من علمه بأنه وحيد لا أهل له ولا صديق ولا مال فى القرية. إلا أنه يحاول الهرب على أى حال. ولنا أن نلاحظ استخدام الكاتب لأسلوب الحذف مرة أخرى معطياً بذلك الفرصة للقارئ ليتأمل مصير الشخصية المحورية بالقصة. هكذا ومن خلال تصوير هندى الذى يعتبر أقل شخصيات قصص المجموعة فى أن يكون جديراً بتعاطف القارئ، ورغم ذلك ينجح الدكتور طه وادى أن يعطى مثلاً طبقاً لرأى الناقد الإنجليزى الشهير، ديفيد لودج عن أن أسلوب السرد من خلال تيار الشعور: "يولد التعاطف مع الشخصيات التى تتعرض لكشف ما بداخلها مهما بلغت أفكارها من أنانية وشطط، وبأسلوب آخر فإن الانغماس المستمر فى عقل شخصية لا تولد شعوراً بالتعاطف، لن يحتمله أى من الكاتب أو القارئ"[11].

وبالمثل يعتمد سرد أحداث نهاية قصة "حادى بادى" على أسلوب تيار الشعور اعتماداً كلياً أو شبه كلى. ونجد كذلك تعليقات الكاتب وتحليله للحالة النفسية والجسدية للشخصية المحورية. ويعتمد الكاتب فى ذلك على اختيار عبارات مثل "يحيط به اليأس ويشعر بقلة حيلته وعجزه". ولم تعد العين قادرة على الرؤية ولم يعد العقل قادراً على التفكير". رغم ذلك يود الأستاذ نصر أن يفعل شيئاً ،لكنه ولسوء الحظ لا يستطيع فعل شيئ.

* * *

استخدام أسلوب الواقعية فى هذه القصة يتناسب مع أساليب ما بعد الحداثة فى مجال القصة القصيرة، فالأدب المعاصر يهتم بدرجة أقل (بالواقعية الموضوعية) لكن بشكل أكبر (بطرائقه الإبداعية) كما يقول الناقد تشارلز ماى أنه:

" وفقاً للنموذج الأساسى الذى تقوم عليه هذه الحركة،

وهى حركة متأصلة فى علم الظاهراتية الأوروبى والبنيوية. وطبقاً لذلك فإن الواقعية المتعلقة بطرق الحياة اليومية ما هى إلا نتاج عملية الإبداع التى تقبل البيانات الحديثة بطريقة انتقائية وتحولها بشكل مجازى، لكى تلائم الخطط والتصنيفات الموجودة من قبل[١٢].

وتصل الواقعية السوداء **Black Realism** إلى الذروة فى القصة الأخيرة فى هذه المجموعة ففى قصة "ألف باء" تصل أحرف الهجاء فى الحياة إلى مستوى العبث، حيث يصور طه وادى الشخصية المحورية في القصة على أنها شخصية أثقلتها الهموم وأذلها القهر، حتى أنه لا يستطيع تحملها، فيصب جام غضبه على أقرب الناس إلى قلبه. وتروى أحداث القصة بطريقة مبتكرة، ألا وهى طريقة المونتاج للإبحار فى سلسلة من أفكار الفتاة الصغيرة، نادية، فى أول يوم لها بالمدرسة، ووضعها جنباً إلى جنب مع صراع والدها اليومى فى الحياة ليوفر قوت عائلته. فكل حدث بالقصة يقدم فى "تابلوه" أو صورة يتغير فيها إطار المشهد بين غرفة الفصل المدرسى وحياة نادية فى المنزل بشكل مشوق. فنادية تشعر بالسعادة عادة لذهابها إلى المدرسة وعدم اضطرارها بعد ذلك لمساعدة أمها فى بيع الخضروات لكسب الرزق. وبينما تردد نادية حروف الهجاء مع زميلاتها فى الفصل، ينتقل الحدث إلى مشهد آخر حيث يجتهد الأب على عليوة فى البحث عن أى عمل يجده، فيجد نفسه مضطرا لبيع دمه لإحدى المستشفيات لكسب أى مبلغ من المال ليعول به أسرته. "أسلم ذراعه للتمرجى. أحس أن قلبه ينخلع من لتر الدم، الذى سحب من ذراعه". لكنه من الممكن أن يتجاهل علة روحه وجسده من أجل رائحة النقود: "الفلوس هى المفتاح السحرى لكى شئ". لكن تشاء الأقدار أن تسرق منه حافظة نقوده وتختفى معها ورقة العشرين جنيهاً التى أخذها الأب فى مقابل بيعه لدمه، فيصاب بانهيار عصبى.

ويمزق الصراع الداخلى على عليوة، لكنه يوعز له بالشعور بالذنب بأن

فقدان نقوده ما كان إلا عقاباً من الله على العمل اللاأخلاقى الذى ارتكبه حيث باع دمه، وبذلك باع جزءاً من جسده، ومع ذلك فلم يكن له اختيار فالسجن الحقيقى.. هو الفقر. لو كان أثر الفقر سيعود عليه وحده لتحمل، لكن ما ذنب هؤلاء الأبرياء الجوعى (أولاده). إنه يوجه اللوم إلى المدينة الوحش – لكنه لا يستطيع تجنب الذهاب إليها ليكسب قوت أسرته. أما نادية – أقرب أبنائه إلى قلبه – فقد شعرت بشئ ما يعكر صفو والديها مما أفسد عليها فرحة ذهابها إلى المدرسة لأول مرة، فنسيت حروف الهجاء التى تعلمتها فى ذلك اليوم.

وعندما يعود على عليوة إلى بيته يتزاحم عليه الهم والبؤس. فكل ما يحتاج إليه كوب من الشاى، لكن زوجته تكتشف نفاد السكر لديهم، يوبخها الزوج وتتعثر الأم من الذعر فلا تجد أفضل من نادية لتوقع عليها اللوم. وكان ذلك بمثابة الشعرة التى قصمت ظهر البعير، ففى حالة غريبة لانعدام الوزن وفقدان السيطرة على ذاته يرمى على عليوة بموقد الكيروسين المشتعل على ابنته. ويتجمد الأب فى مكانه ذعرا، وهو يرى النار تحيط بابنته بينما وقف هو عاجزا عن فعل أى شئ لإنقاذها. فتحترق نادية حتى الموت فى أول وأسعد أيامها بالمدرسة.

وخاتمة أى قصة تترك أفضل انطباع فى عقل القارئ إذا تمت لها عناصر الكمال. فصورة طفلة تحترق بين يدى والديها حتى الموت، أو صورة صبى يمسك بحماره لأنه مصدر راحته الوحيدة بالحياة – كلها صور لا ينساها القارئ سريعاً.

وفى القصة القصيرة التقليدية تترابط النهايات المفككة ويوجد الكاتب عادة حلولا لما فى القصة من مشكلات، لكن الوضع يختلف فى القصة القصيرة المعاصرة التى تتميز بالنهايات المفتوحة، مما يعطى الفرصة للقارئ لإمعان فكره لإكمال ما بدأه الكاتب. وبالرغم من أن طه وادى لا يقدم حلولا أو يصدر أحكاماً، إلا أن القارئ يشعر أنه الكاتب الغيور على مصلحة أمته، فهو يهتم بتصوير مشكلات أعضاء مجتمعه ويدافع عنهم فى كتاباته.

والدكتور وادى يعلن من خلال قصصه أن العالم يسير بمنطق (حادى

بادى)، فلقد أصبحت حال الكثيرين من الناس (سداح مداح)، ولم يعد أحد يفهم (ألف باء) الوجود، فأصبحوا (كالغشيم والحريم) بسبب الراديو اليابانى والدولار الأمريكانى.

وفى مجموعة 'العشق والعطش' يعطى الدكتور طه وادى لقرائه الحدث الذى لا يمكن نسيانه والذى يقوم عليه محور القصص القصيرة كلها، ويصور شخصياته بمزيج فريد من الواقعية والشاعرية، ويجمع بين سمات السرد القديم والحديث. كما أنه يبحر بنا فى رحلة إلى عقول شخصيات قصصه مستخدماً أساليب فنية عديدة مثل الإسترجاع وتيار الشعور، حتى نحس بتأثير الفقر المهين الذى يحط من شأن الإنسان والقرية والأمة والعالم بأسره(*).

د. عفاف جميل خوقير

* * *

الهوامش

(١) يوجين أونيل Eugene O'Neill (١٨٨٨ - ١٩٥٣) كاتب مسرحي أمريكي، حقق نجاحاً كبيراً بمسرحياته التى تتبع مذاهب الطبيعية والواقعية والتعبيرية، ومنها 'وراء الأفق' (١٩٢٠) و 'الإمبراطور جونز' (١٩٢١) و 'رحلة يوم طويل إلى الليل' (١٩٥٦). حصل على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٣٦. ويعد أحد مؤسسى المسرح الأمريكى الجاد. (المترجم).

(٢) جيرهارد هاوبتمان G. J. Hauptmann (١٨٦٢ - ١٩٤٦) : كاتب مسرحي وشاعر ألماني من رواد الدراما الطبيعية الاجتماعية. من مسرحياته : 'النساجون' (١٨٩٢). (المترجم).

(٣) توماس هاردى Tho.mas Hardy (١٨٤٠ - ١٩٢٨) كاتب روائي وقصصي.

(*) نشرت هذه الدراسة بالإنجليزية في : مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - المجلد (٦٠) العدد (٣) - يوليو ٢٠٠٠.

= وشاعر إنجليزى. تميزت رواياته وقصصه بتناولها عالما، تسيطر عليه قوى قدرية غاشمة تبطش بالشخصيات. وقد جعل من مسقط رأسه فى مقاطعة دورست بجنوب انجلترا خلفية لكل رواياته وقصصه، ومنها "تيس سليلة ديربرفيل" (١٨٩١) و "عمدة كاستربريدج" (١٨٨٦). وقد نشر عدة مجموعات قصصية منها "حكايات ويسكس" (١٨٨٨)، ومع مطلع القرن العشرين هجر كتابة الرواية ليكتب الشعر، ونشرت له عدة دواوين شعرية. (المترجم).

(٤) جويس كارول أوتس، "أصول فن القصة القصيرة"، مقالة نشرت في كتاب، الحكايات التي نرويها: نظرات في فن القصة القصيرة، ت. باربارا لاونزبري وآخرين، كونيتيكت: مطبعة جرينوود، ١٩٩٨، ص٤٧ .

(٥) ترجمت مجموعة "العشق والعطش" إلى الإنجليزية، بقلم الدكتور/ عبد المنعم عبدالمجيد على، ومراجعة الدكتورة/ هيلدا د. سبير، ونشرتها الهيئة العامة للكتاب تحت عنوان:
Taha wady: Desire and Thirst: Egyptian short stories, tr. Abdel-Moneim Aly, Rev. Hilda D. Spear, Cairo: GEBO, 1998 .

(٦) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، بيروت: دار العودة، ص٨٢.

(٧) ف.أ. روكويل، تقنيات القص الحديثة، بوسطن: ١٩٦٢ ، ص٢٠٧.

(٨) أيودورا ويلتي، "المكان في الرواية"، مقالة نشرت في كتاب، قراءات جنوبية حديثة. ت. بن بوركر وباتريك ساموای، أتلانتا: ١٩٨٦ ، ص ٥٤١ .

(٩) ديفيد لودج، فن القص، نيويورك، فايكينج ، ١٩٩٢، ص ٤٢ .

(١٠) كاثرين إموت، "الشخصية في السياق"، في كتاب استيعاب السرد من منظور الخطاب القصصي، نيويورك، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٧ ، ص ١٧٧ .

(١١) ديفيد لودج، المرجع السابق.

(١٢) روزماري جاكسون، "المنظور النفسي" في كتاب الفانتازيا: أدب الهدم والتحريض، لندن: ميثوين، ١٩٨١، ص ٨٣ .

(١٣) كلير هانسون، إعادة قراءة القصة القصيرة، نيويورك: سان مارتن بريس، ١٩٨٩، ص ٢٥.

(١٤) ديفيد لودج، المرجع السابق.

(١٥) تشارلز إ. ماي، القصة القصيرة: واقع الصنعة، نيويورك، مطبعة توين، ١٩٩٥، ص٨٣.

الحساسية الجديدة فى القصة القصيرة
صرخة فى غرفة زرقاء.. أنموذجا

د. أحمد موسى الخطيب
أستاذ الأدب العربي الحديث
ورئيس قسم اللغة العربية
جامعة البنات الأردنية - عمان

أصدر الدكتور طه وادى - منذ عام ١٩٨٠م- خمس مجموعات قصصية[١]، غير المجموعة موضوع الدراسة، التى تعد الأحدث والأعلى قامة، والتى تمثل نقلة نوعية فى الصياغة الأدبية لتجاربه، حيث صدر فيها عن وعى بالاتجاهات الأدبية الحديثة للقصة القصيرة، مثل الحساسية الجديدة، والنص المفتوح.

كان للحساسية الجديدة جذورها وأصولها الكامنة فى الأربعينيات، حيث احتضنتها مجلات، مثل: التطور، والبشير، والفصول القديمة، والمجلة الجديدة، وخاض غمراتها أحمد المدينى من المغرب، وحيدر حيدر من سوريا، وإدوار الخرّاط، ومحمد حافظ رجب، ومحمود عوض عبد العال من مصر. ولكنها توارت، وخفتت فى الخمسينيات، ثم تجدّدت قسماتها فى الستينيات، حيث تهيأت للنضج والازدهار بتأثير من الواقع الاجتماعى، ونتيجة لاستنفاد الحساسية القديمة عطاءها. وقد نهضت مجلة "جاليرى٦٨" ببلورة معالمها. وفى السبعينيات - وما بعدها - تكرّس حضورها على نحو جلىّ، بفضل مجموعة من الأسماء، أوضحها إدوار الخرّاط، ويحيى الطاهر عبد الله، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطى، ومحمد مبروك، وجميل عطية إبراهيم، وجمال الغيطانى، ويوسف القعيد، وعلاء الديب، وخيرى شلبى، ومحمد المخزنجى[٢].

ولعل مجموعة "حيطان عالية" عام ١٩٥٩م لإدوار الخرّاط تأتى فى طليعة

تجارب هذا الاتجاه، والتى استقبلها النقاد بحماس بالغ؛ لأنه كان يقدم تجربة فنية جديدة على مستوى الموقف والأداة. وجاءت مجموعته التالية "ساعات الكبرياء" عام ١٩٧٢م تكريساً لمنحاه الفنى الجديد(٣).

وقد كان المرجع الاجتماعى العام لوعى هؤلاء الكتاب، هو حقبة هزيمة الآمال الكبيرة، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة، والتحققات المحدودة والمشروطة، واختراق الهزيمة بكسر جديد... ثم اقتحام القيم الاستهلاكية والطفيلية، وشحوب كلمة الاشتراكية، وتمكن البيروقراطية... وهى حقبة أزمة الهوّية المصرية، وتجدّد البحث عن مقوّماتها.. وهى حقبة استشراء التضخم، وتفشى الغلاء الساحق، وانهيار الدخول الثابتة، وتورم الثروات المشبوهة.. وهكذا إلى آخر معالم الصورة، التى مازالت ماثلة فى الأذهان(٤).

وليس معنى تناولنا لهذه المجموعة فى إطار "الحساسية الجديدة" أنها تعد عينة نموذجية خالصة لهذا الاتجاه، فكما هو معلوم، ليس هناك مثل نقى لتيار ما... وإنما الملاحظ أنه غلب على هذه المجموعة تقنيات تيار الحساسية الجديدة، الذى جاء تلبية لمطالب المرحلة جمالياً، وروحياً وفكرياً...

(١)

على امتداد قصص المجموعة شغل طه وادى نفسه بإدانة الواقع المستلب، فكان للهم الإجتماعى حضوره الكثيف عنده. فحيناً يستوقفه غياب التواصل الحميمى فى الواقع، كما فى (الكفن)، فبطله انقطعت أخباره كلية عن أمه وأخيه الوحيد، وحتى عن أعز أصدقائه سمير منصور... فقد هرب من حفرة الفقر، فوقع فى مستنقع الاغتراب(٥).

وحيناً آخر يدهشه انقلاب المعايير، وغياب اليقين، وشحوب القيم إلى حدّ موتها، وجمود الواقع، وغربة الإنسان، كما فى (دعوة للحب، وتألم ولكن..) فبطلة قصته (دعوة للحب) تخاطب نفسها فى حوار صامت مجلجل، فتقول: "كل شئ باطل وقبض الريح..!! مَن الغزال، ومَن البغل..؟مَن الحمل، ومن الذئب..؟ مَن

الظالم، ومن المظلوم..؟ مَنِ الفاعل، ومن المفعول..؟ مَنِ الإنسان، ومن الحيوان..؟ تداخلت كل ألوان الطيف... التى خلقها الله.. والتى شكلها البشر.. والتى صورها الوهم. أوهام.. أحزان.. قلق..أرق..يطق.. ينفلق..' (المجموعة ص ١١٨).

وتستحوذ هموم المرأة على جانب كبير من اهتمامه، مُديناً ذكورية المجتمع، ومصوراً استلابه لحرّيتها وحقوقها، كما فى (شق الثعبان، وموقف فى حياة فتاة متفائلة، وصرخة فى غرفة زرقاء)، وهو يرى أن النفوس قد استوطنها الغدر، واستبدت بها الخيانة، كما فى (تفاحة آدم).

وقد استأثر الهم الوطنى بتجربتين من المجموعة، تناول فى إحداهما (كلاب حارتنا) موضوع الإرهاب وتهديده لأمن الوطن وسلامته، ممثلاً فى محاولة اغتيال الكاتب الكبير نجيب محفوظ، كما يُفهم من التجربة.

أما الثانية (من يسقى الأفاعى سما؟) فقد صور فيها سرقة الآثار المصرية الفرعونية، والتى يومئ من خلالها إلى استلاب تاريخ مصر وحضارتها، وتهديد هويتها، ويدين فى الوقت نفسه موقف أبناء الوطن المتخاذل، 'فالأرض هى الأرض، لكن الرجال غير الرجال... ثمة شئ نفيس ضاع، ولا أمل فى عودته.. لا أمل... لا أمل...!!' (المجموعة ص ١٠٤).

وفى (أنين الحزين) يمتزج الهم الوطنى بالهم القومى، حيث يصور خطر تلوث النيل، واغتيال صفائه وخصبه، مشيراً بذلك إلى اختراق اليهود لجدار الواقع، وتشويه وجهه الجميل' : من الآن فى برّ مصر المحروسة لن تولد أحلام... إنما كوابيس مزعجة. الطوفان قادم... انظرى... انظرى يا حبيبتى... النيل تحول إلى مستنقع' (المجموعة ص ١٢). ثم نجده يفصح أكثر حين يتحدث عن تلك الديدان، والثعابين، والحشرات التى غدت تسبح فى طينه، فيقول (إن هربنا من الدود، فلن نقدر على الهرب من اليهود).

أما فى تجربتيه (كوما وشالوم) فهو مشغول بالهم القومى فحسب، ممثلاً فى الصراع العربى الصهيونى، مصوراً التخاذل العربى فى مواجهة الهجمة الصهيونية

الشرسة على الشعب الفلسطينى بخاصة.

وما تفعله الكتابات القصصية العربية اليوم، التى تحس بالصدام اليومى مع الآخر ومع الصهيونية، إنما هو مسعى جزئى، يسعى إلى تأسيس هوية ثقافية، وفنية، ورؤيوية مضادة[٦].

ويشغل الهم الإنسانى ثلاث تجارب من المجموعة. فهو يصور فى قصة (رؤيا) اغتراب البطل 'الراوى' وانسحابه من ثم عن واقعه. أمّا فى تجربتيه الأخريين (حالة الما بين، وفى مقام العشق) فربما بدت هاتان التجربتان نشازاً فى مجموعة أغرقتها هموم الواقع الإجتماعى، والوطنى، والقومى. ولكن الحقيقة أنهما متسقتان فى الموقف والرؤية مع سائر تجارب المجموعة. فالكاتب يواصل إدانته للواقع، وتعريته له، ساعياً إلى الخلاص منه وتناسيه، متوسلاً بالتجربة الصوفية، وما هو معروف عنها من فناء فى الآخر، وإخلاص له، واتحاد معه، وزهد فى الواقع المادى، ولا سيما إذا كان هذا الواقع رمادياً رديئاً: 'فالناس قد شغلتهم الحياة الدنيا، وتغيرات كثير من القيم والمبادئ. وصارت المادة هى المحرك الأكبر. المال... المال.. المال... أصبح لغة العصر، التى تنطق بغير لسان، وتعبر عن كافة أنواع الدلالة الحقيقية والمجازية. فى الغرب... فى الشرق... فى الشمال... فى الجنوب تساوى ما تملك... وإذا لم تملك تهلك..' (المجموعة ص ١٣٩).

(٢)

فى مثل هذا الواقع الرمادى، المضطرب، والمعقد... ثقيل الوطأة.. الغنى بالتفاصيل والهواجس.. وبالآمال المجهضة:.. وبمنظومة من القيم المقلوبة..وبصورة المثقف المغترب... وبالأبنية الهيكلية المتخلخلة للمجتمع... وجد الكتّاب أنفسهم مطالبين بالبحث عن صيغة فنية تتسق وهذا التغيير.

واللافت لقارئ هذه المجموعة هو (مصارع أبطالها)، حيث جعل الكاتب من الموت سبيلاً لخلاص معظم أبطاله من واقعهم.

فحيناً يكون الموت حقيقياً شاملاً، متسيّداً للتجربة، ناشراً ألوانه المؤلمة، كما

فى (شالوم). فاليهود يقتلون البطل (الطفل) عبد الرحمن العربى وأمه، ويسكتون صوت الراديو الذى كان يبث بياناً من إذاعة صوت العرب، فيصمت صوت العرب، وتهوى الدار فوق هذا كله. فشمولية الموت لعناصر الحياة فى المكان، أغرق التجربة فى أجواء تشاؤمية قاتمة، ولا سيما موت الأم والطفل، الذى يعد رمزاً لعقم الواقع.

وحيناً آخر يتقصد الموت الحقيقى بطل القصة فحسب، كما في قصص (كلاب حارتنا، وشق الثعبان، وتفاحة آدم).

وقد يكون الموت بالغياب، كما فى قصة (كوما)، حيث يختطف اللصوص زوجة عنتر، فيأخذونها من داخل شقته، وأمام عينيه، وهو لا يحرّك ساكناً، وتنتهى القصة، ولا ندرى عن مصيرها شيئاً. ومثل هذا الغياب يكون مصير (خضرة) فى قصة (أنين الحزين). ولا يخفى أنه يرمز بحبيبة الراوى خضرة للوطن، والتى اختطفت قسراً فى مشهد كابوسى مخيف، فقد "هيئ له أن الدود والثعابين.. وكل الحشرات، قد تطاولت كأنها كائنات خرافية.. أخذت تنهش جسد الحبيبة. حاول أن ينتزعها من بين الأفواه المتوحشة، والأطراف السرطانية.. فلم يستطع" (المجموعة ص ١٣).

وقد يكون موت البطل بانسحابه من الواقع، كما فى قصة (رؤيا)، حيث يعود البطل (معتز عبد العزيز أبو العز) حياً من المقبرة بعد دفنه، فلا يعرفه أحد، لكنه يعرفهم جميعاً، وينكرهم فى آن. فقد رأى الأشياء على حقيقتها، فاكتشف زيف الواقع من حوله، فأحس بغربته حتى بين أقرب الناس إليه، فيمضى منسحباً لا يلوى على شئ "مشيت وقد انتصف الليل، والنور يصارع الظلام... ومضيت أغذ السير رغم أنى لا أعرف الطريق..." (المجموعة ص ٣٦).

وصوّر فى تجارب أخرى الموت المجازى للواقع، كما في قصة (الكفن). فقد اكتشف البطل – وهو بصدد إحضار الكفن لأحد الموتى المقربين – أن الكل فى واقعه ميت، الأحيا والأموات سواء. فيتساءل: من الأولى بالكفن الذى يحمله؟

وفى تجربة (تألم ولكن) يتآزر روتين الحياة وموت القيم لقتل كل شئ، وتجميد حركة الواقع، وإشاعة برودة الموت فيه.

أما فى قصة (من يسقى الأفاعى سمّا) فيوظف الكاتب نصاً فرعونياً قديماً، ينعى فيه الشاعر حال واقعه. **وكأنى بطه وادى ينعى واقعه، وهو يراه على مشارف حلول لعنة فرعونية..!**

ولم يكتف بالموت خلاصاً، بل نجده فى بعض التجارب يستعين بالأحلام الكابوسية. ويتجلى ذلك فى تجربة الاستهلال (أنين الحزين) وتجربة الختام (صرخة فى غرفة زرقاء). ولم يكن هذا الترتيب قد جاء صدفة وعفو الخاطر، فالقصديّة – ولا شك – كانت وراء هذا الاختيار، فبدأ المجموعة، وختمها بحلم كابوسى، وكانت المرأة فى التجربتين هى ضحيّة هذا الحلم وذلك الكابوس، ولعله قصد استمرارية هذا الكابوس فى الواقع، واستهدافه لرموز الخصب فيه. ففى مثل هذا الواقع المسكون بمشاعر الإحباط، والفشل، والإنكسار، وضياع الآمال والحقوق.. وفى مثل زمان المفارقات العجيبة هذا: تتزايد المخاوف، وتتراكم، وتتفاقم، وتصل بالشخصيات إلى مرحلة الهلوسة والهذيـان..."[7].

ويمتزج فى بعض تجارب المجموعة الحلم بالواقع، ويصبح الحلم وسيلة للخلاص، كما فى (حالة الما بين، ومن يسقى الأفاعى سمّا، وأنين الحزين). ففى الأولى يتمنّى البطل ألاّ يصحو من أحلامه الجميلة.. وفيها يمتزج الحلم بالواقع، والعينى بالغيبى، والكيان بالطيف، فهو لم يعرف موقعه من عالم البشر، وعلى هذا النحو، وإلى هذا الحد تلتبس الحقائق عليه؛

وفى التجربة الثانية كذلك، يمتزج الحقيقى بالخيالى، والواقعى بالحلمى، والممكن بالمستحيل... وشبيه بهذا ما حدث فى قصة (أنين الحزين).

* * *

على هذا النحو يدين الكاتب واقعه، ويقدمه لنا فى صورة شائهة، تموج بألوان قاتمة من التلوث، والاستلاب.. ويعانى أبطاله مشاعر الغربة، والقلق

والخوف.. ويستشعرون الضياع، والإحباط.. مما أشاع الموت، والأحلام الكابوسية المخيفة فى الكثير من تجارب المجموعة.

فهذه المجموعة تشكل احتجاجاً عنيفاً على كثير من مناحى الحياة على المستوى الإجتماعى، والوطنى، والقومى، والخلقى، والقيمى.. ولكنه احتجاج لا ينفى وجود الواقع، فهو موجود، ولكنه منتهك، وأن العدالة فيه مفتقدة، وأن المحبة مسلوبة، لذا، فالفارق كبير بين التيار التغريبى والعبثى فى الغرب عند ألبيركامى مثلا، وبين نظيره فى مصر، لأن الأول ينطوى على مقولة فلسفية مؤداها أن العالم لا معنى له[٨].

(٣)

لقد تجاوز كتّاب الحساسية الجديدة ذلك التنسيق المعهود فى العناصر المختلفة للقصة القصيرة، فلم يعد كتابها يلتزمون باختيار السرد المطرد، والاختيار الموزون للحبكة التى تتعقد بالتدريج، ثم تنحلّ حسب توظيف العناصر المختلفة من حَكْى، ووصف، وحوار، وتأمل إلى آخره.. بحساب واختيار، من توقع النظرة العارضة بشكل عام والماكرة معاً[٩].

ويصدر طه وادى فى مجموعته (صرخة فى غرفة زرقاء) عن وعى بتقنيات الحساسية الجديدة، حيث لم يعد من المهم إطلاقاً أن تكون هناك فرشة، ثم حبكة، ثم لحظة تنوير، إذ يمكن أن تقتصر القصة القصيرة فى هذا التصور على فرشة واحدة، أو على لحظة الأزمة فقط... وهذا يؤدى إلى أنه لم تعد الرسالات (الأدبية) جاهزة، لم تعد المعرفة قائمة مسبقة، فى عالم مثالى مسبق، وقبلى، وفلسفى جاهز، بل أصبحت الخبرة الفنية سعياً متصلاً نحو المعرفة. وهو ما يؤدى إلى النص المفتوح، أو المتعدد الدلالات، الذى هو أحد أهم سمات التغير الآن[١٠].

فأنصار الحساسية الجديدة يهدفون إلى إبداع نص مفتوح، يستثير المتلقى من خلال تضليله وتشكيكه بما يحدث. ولعل هذا وراء ما شاع فى تجاربهم من أحلام

كابوسية، وهواجس داخلية، أسهمت فى تداعى الحبكة، وأسهمت فى اختفاء الحدث بالمفهوم التقليدى.

ففى خمس تجارب[11] من المجموعة، استعان الكاتب بتقنية الحلم فى سردها، وحيناً يستغرق الحلم التجربة بكاملها، كما فى (أنين الحزين، ورؤيا)، وحيناً آخر يتجاور الحقيقى الملموس والحلمى المتخيّل، كما فى (حالة المابين، ومن يسقى الأفاعى سمّا، وصرخة فى غرفة زرقاء). وفى الأولى يقدم حبكة هشّة، يمتزج فيها العينى بالغيبى، والظلمة بالضوء، والكيان بالطيف، حتى أنّ بطلها لم يعد يعرف موقعه من عالم البشر.. ورغم أن الحلم يقوده من صعب إلى مستحيل، فإنه يتمنى... يتمنّى ألا يصحو من أحلامه.. أحلامه الجميلة" (المجموعة ص ١٣٢). وإن بدت أحلامه جميلة، لكنها فى حقيقة الأمر إدانة للواقع، ومحاولة للفرار والخلاص منه. أما أحلامه الأخرى فأكثرها كابوسى مفزع، ينتقل فيها بين الحقيقى الملموس، والحلمى المتخيّل، والمخيف على نحو يدهش المتلقى، ويصدمه، ويسعى إلى تضليله وتشكيكه، ومن هذا قوله فى إحدى تجاربه: "فَقَدَتِ الإمل فى عالم البشر، كابوس مخيف... يد القرصان تحولت من رقبتها المرمرية إلى الصدر الضامر... الكابوس لا يزال ينسج خيوطه... ارتعشت، حاولت أن تبعد يد القرصان، لكنه عنيد، يحاول أن يعرّيها. أخذت تستغيث... تحول الكابوس المتخّيل إلى واقع مرعب. قفز على صدرها بوحشية... صوت تمزيق الثوب يرتفع من جديد، السفينة تهتز.. البحر اللجى مضطرب الأمواج، والقرصان يصيح: الحقوا بها... حطّموا قاربها..." (المجموعة ص ١٤٤، ١٤٥).

على هذا النحو يندمج الواقعى بالغرائبى لكسر أفق التوقع لدى القارئ الذى يتوقع الامتثال، لنسق سردى أو واقعى اعتاد عليه. وربما بدا هذا أوضح فى تجربة "أنين الحزين"، فالبطل يمشى فوق سطح النيل، ويغوص وصاحبته زمناً طويلاً فى أعماقه، ويطول شعر رأسه، وتسبح هى ممسكة بشعره، الذى غدا فى مثل طول شعرها، ويحمل – وهو تحت الماء – قطعة نتنة من الطين، "تسبح فيها

الديدان، والثعابين، والحيتان، والضفادع، وعشرات الحشرات، التى لا يعرف لها اسما، هذا بعض اللعنة" (المجموعة ص ١٣) فهذا ضرب من الفنتازيا التى تسعى إلى استنباط الواقع، وكسر أفق توقع القارئ، وخلخلة قناعاته إزاء ما هو واقعى، وحقيقى، وملموس، لتخلق جدلاً إشكالياً بين القارئ والنص، أو البعد الفنتازى، أو الاستيهامى[١٢].

فاختراق طه وادى لبنية الحدث الواقعى فى مثل تلك التجارب - حيث لم تعد الأحداث خاضعة لسياق منطقى - يجعل من القارئ منتجاً للتجربة، لا مجرد متلقّ سلبى استهلاكى. ويجعل من النص أفقاً مفتوحاً لاحتمالات دلالية ثرية، محرّضة للتفكير والمشاركة. ويرى أحد الباحثين أن هذه سمة الفن الحديث: "حيث أصبح العمل الفنى الواحد يتعدد إدراكه بقدر تعدد متلقيه، ذلك لأنه أصبح أكثر اتصالاً بعالم المشاعر الداخلية، وهو عالم أقل خضوعاً لقوانين العقل وقواعد المنظور المتفق عليها، بحيث لا يُفرض على المتلقى إدراكاً محدداً، بل يتيح له فرصة تذوق العمل الفنى بوسائل تتجاوز مجرد الحواس الخارجية، وتتصل بدورها بالعالم الداخلى للمتلقى"[١٣]. وهذا ما دفع اعتدال عثمان إلى القول بأن الحقيقة لدى كتّاب الحساسية الجديدة لم تعد نهائية، بل نسبية، لا تتسم بالثبات بقدر اتسامها بالديناميكية، ولم تعد لهجتهم وثوقية نهائية قاطعة، بل أصبحت لهجة تتسع لكثير من الاحتمالات[١٤].

ولا يخفى أن تجاور الحلمى بالواقعى، أو تداخل الحدث الواقعى بالحلمى الكابوسى، يعكس واقعاً مأزوماً، ونفوساً محاصرة بالخوف، ومسكونة بالقلق، ومستهدفة بالشر والقمع...!

(٤)

يستوقف القارئ لمجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء" هذا الحضور الكثيف للبطولة النسائية، فقد انفردت المرأة بسبع تجارب منها، وجاءت شريكاً للرجل فى

خمس أخرى، وكانت شخصيتها هى الأقوى والأبرز، واستقل الرجل بتجربتين فحسب.

ولا يعنى هذا الحضور أن هاجس الجنس والعشق كان شاغل كاتبها، بل لا نجده معنياً به، ولا برسم الملامح الجسدية للمرأة، **لأن المرأة عنده جاءت رمزاً للوطن فى بعض تجاربه،** مثل (خضرة فى أنين الحزين، وسامية فى قصة كوما، وتلك المرأة المجهولة فى قصة مَنْ يسقى الأفاعى سمّا، وحنان فى قصة كلاب حارتنا).

وقد استهل مجموعته بقصة "أنين الحزين" وأهداها إلى "سيدة الحزن والجمال"، ولا يخفى أنه يقصد بها مصر. فمنصور يقول لصاحبته" أنت نفرتيتى... وحتشبسوت... وتوت... ومريم.. وفاطمة النبوية... وقطر الندى... وشهرزاد... وناعسة... وخضرة... (المجموعة ص ١٢) كما أنّ (أم عبد الرحمن العربى) فى تجربة "شالوم" كانت رمزاً لفلسطين.

ومثّلت المرأة فى تجارب أخرى نموذجاً للاستلاب والقهر فى مجتمع الذكورة، مثل (شق الثعبان، وصرخة فى غرفة زرقاء).

وكانت – حيناً آخر – نموذجاً لإنسان هذا الواقع المغترب، والمهّمش، والمأزوم... كما فى (موقف فى حياة فتاة متفائلة، ودعوة للحب).

* * *

وصورة المرأة عند أديبنا طه وادي صورة إيجابية مبادرة، فى مقابل صورة سلبية مهزوزة للرجل فى أغلب التجارب، ولم تشارك المرأة الرجل هذه السلبية إلا فى تجربة (تفاحة آدم) حيث تتآمر المرأة مع رجلين كل على حدة للتخلص من زوجها، فجاءت نموذجاً للدهاء، والمكر، والخيانة... وهى هنا نموذج إنسانى لواقع موبوء ملّوث، غابت فيه القيم، فتحرك الأبطال جميعاً بدوافع غريزية رسمت مصائرهم، وهى تذكرنا بعالم الواقعية الطبيعية عند "إميل زولا".

وفى مجال توظيف الكاتب لدلالة الأسماء فى خدمة موقفه، نجد أن أسماء

النساء جاءت بدلالتها الحقيقية (خضرة، وسامية، وحنان، وشريفة)، لأنها رمز للوطن. ولكن أسماء الرجال جاءت مفرغة من دلالتها الحقيقة. فمنصور فى (أنين الحزين) مكسور وغلبان. وعنتر فى (قصة كوما) جاء اسمه مفرغاً تماماً من دلالاته، فهو غير منتبه – للأسف – لم يفعل شيئاً. يدخل اللصوص شقته، وتبادر زوجته (سامية) لمواجهتهم، وكأن الأمر لا يعنيه، ويكاد الخوف يقتله، وحين يأخذ اللصوص زوجته رهينة فى مقابل صمته، لم يحرك ساكناً، ولا حتى مجرد الصراخ. ومعتز عبد العزيز أبو العز ليس له من اسمه نصيب فى تجربة (رؤيا)، فهى رؤية لواقع أليم، يكتشف فيها البطل العائد من الموت بأعجوبة، فيما يشبه ولادة جديدة، أن حاله قبل الموت كان أفضل، لأنه لم يكن يعرف كل سوءات واقعه، فيكتفى بالإنسحاب، أو قل بالموت طوعاً واختياراً...

وشخصيات المجموعة أغلبها شخصيات نموذجية، والشخصية النموذجية (تشكل المطلب الأسمى فى الإنجاز الفنى، والوصول إليها يتطلب قدرة فنية متطورة، فهى تتجاوز حالة العكس الفوتوجرافى للواقع، ولكنها تبقى منتمية له، لأنها تستمد جذورها منه، إنها الطموح والحالة الأرقى فنياً)[١٥].

فإذا كانت بعض شخصياته قادرة على احتمال الدلالات الرمزية، فإن بعضها – أيضاً – قادر على التعميم، مثل شخصية عنتر فى (كوما)، وعبد الرحمن العربى فى (شالوم)، وإبراهيم فى (الكفن) ومعتز عبد العزيز أبو العز فى (رؤيا).

كما أنّ بعضها الآخر حركه الكاتب دون تسمية، بهدف تعميم الشخصية، وحسبها أنها شخصية مرتبطة بظرفها الموضوعى التاريخى الذى تصوره، ومن ذلك (شق الثعبان، وفى مقام العشق، وصرخة فى غرفة زرقاء، وحالة المابين). فهى ليست شخصيات واقعية فحسب، إنما هى شخصيات لها القدرة على التعميم.

والملاحظ أنّ أربع تجارب من المجموعة (شق الثعبان، والكفن، ودعوة للحب، ورؤيا) قد رويت بضمير (الأنا)، حيث يتطابق الراوى والبطل، أو لنقل يتماهى الراوى بالبطل. فالراوى فيها يروى قصته للإيحاء بالحميمية، والصدق[١٦]،

وللإيهام بأن ما يقصه قد حدث بالفعل، وليصبح الوصول إلى عواطف القارئ ومشاعره سهلاً هيّناً.

وشخصيات المجموعة كافة شخصيات محبطة، مأزومة، منكسرة، ينقصها الإحساس بالأمان، وتستشعر الضياع، والحيرة، والسأم... وأمام قسوة الواقع تتزايد مخاوفها إلى حد الأحلام الكابوسية، والهلوسة، والهذيان. وهى شخصيات تكشف عذابات واقعها، الذى شحبت فيه القيم، وانقلبت، وغدا لا منطقياً، يسوده الخلل والارتباك.. فأحس أبطاله بالعجز، والقهر، والضياع، والتغريب، والتشيؤ(١٧).

ولننظر – مثلاً – إلى هذا الحوار الصامت الصاخب مع النفس لبطلة قصة (دعوة للحب)... (الطغاة يحكمون العالم... والضعفاء لا أمل فى أن ينالوا أى حق من حقوقهم الضائعة... والحب الحقيقى لا ينمو، ولا يستمر... بل لا يوجد.. **المزيفون.. ولابسو الأقنعة.. وأبناء القحبة... وأولاد الكلب.. هم أصحاب المستقبل فى هذا الكون الموبوء..)** (المجموعة ١١٩) فمثل هذا الإحباط والعجز يضع الإنسان فى فراغ هائل، ويشعره بالضياع، والغربة، وعبثية الحياة.

ويختم قصة (تألم ولكن..) بهذا المونولوج "الدنيا تغيرت، والقيم تبدلت... صار عاليها أسفلها.. وأصبح الأوطى هو الأعلى... مستحيل... مستحيل..." (المجموعة ص ٦٣، ٦٤). ويرى **دوركهايم** أن الاغتراب مرده إلى تفكك القيم والمعايير الاجتماعية، بحيث لا نتمكن من السيطرة على السلوك الإنسانى وضبطه(١٨).

ولعل الشعور بالتغريب والتشيؤ كان أكثر ملامح أبطاله بروزاً، فكثيراً ما صرخ أبطاله محتجين فى وجه هذا الواقع الردئ، أو استسلموا عاجزين عن تغييره، فسواعدهم أطرى من أن تواجه قسوته، وإمكاناتهم متواضعة أمام بشاعته... ولنأخذ مثلاً هذه الدفقة من تيار الوعى التى ختم بها تجربة (دعوة للحب): أزددت إيماناً بأننا فى عصر القهر.. والكره.. والخوف.. والضعف.. لا أمل فى عدل.. ولا حلم فى حب.. فليسقط الحب" (المجموعة ص ١٢١).

والاغتراب تجربة نفسية شعورية عند الفرد، تتصف بعدم الرضى، والرفض، والإحساس بأن هوة فسيحة عميقة تفصل بين العالم الواقعى الذي يعيشه، والعالم المثالي الذي يصبو إليه[١٩].

(٥)

الملاحظ أن الزمن فى أغلب تجارب المجموعة (اثنتى عشرة قصة) كان ليلاً، ولم يكتف بهذا التحديد الزمنى للإيحاء بهموم أبطاله، ولكنه يصر أحياناً على تكريس الظلمة، فيختار منتصف الليل، كما فى (أنين الحزين، وصرخة فى غرفة رزقاء، وحالة المابين)، وقد يشير إلى غياب القمر مع انتصاف الليل، كما فى التجربتين الأولى والثانية، ولكنه فى الثانية لا يكاد يترك وسيلة للتأكيد على شمولية الظلام: "فالكون أمسى ظلمات بعضها فوق بعض.. اغتال الظلام كل الأضواء.. الكون تحول إلى وحش كاسر.. الريح تزغرد.. والموج يزبد.. والظلام يعربد.." (المجموعة ص ١٤٣ – ١٤٤).

ونراه حيناً آخر يطاول من ليل أبطاله، وكأنه ليل امرئ القيس المترع بالهم والقلق، كما فى قصة (كوما)، حيث يضيف عناصر أخرى إلى الليل تجعله ثقيلاً، حزيناً.. فليل بطلته: "تطاول كأنما لا نهار بعده. البرد اشتد.. والخوف امتد.. والدم تجمد فى العروق. الظلام يحوى غرفة النوم فى ليلة من ليالى الشتاء الحزينة" (المجموعة ص ١٧).

ونجده فى بعض تجاربه يوظف لحظات الغروب، بما يتصل بها من دلالات الهم والحزن، كما فى (شالوم، وفى مقام العشق). والغروب فى التجربة الأولى كان موفقاً فى توظيفه، للإيحاء بأفول قضية، ونهاية شعب، واحتضار أمة. وجعل الغروب متزامناً مع صوت الريح، بكل ما يتصل به فى وجداننا وتراثنا الدينى والأدبى من دلالات الشر والدمار.

وإذا كان كاتبنا يحدد زمنه على هذا النحو، متسقاً مع مناخات أبطاله النفسية، فهذا لا يعنى أن الزمن عنده يمضى وفق آليات القصة التقليدية، فيسير

على نهج مطرد، الماضى يسبق الحاضر، والحاضر لابد من أن يأتى قبل المستقبل المتوقع، حتى إذا استخدم ما يسمى باللقطة الإرجاعية، أو اللقطة الخلفية، يحرص على أن يمسك بيدك، ويقول انتبه، سوف أعود الآن إلى الماضى[٢٠].

ولعل تقنية الحلم فى عدد من تجاربه، مثل (أنين الحزين) ومن يسقى الأفاعى سمّاً، ورؤيا، وصرخة فى غرفة زرقاء)، بالإضافة إلى اعتماده النجوى وتيار الوعى فى سائر تجاربه، يجعل اطراد الزمن وتراتبه وفق مألوف السرد والبناء التقليديين أمراً غير ممكن، لما لتلك التقنيات التى اعتمدها من منطق حرّ فى إيراد مسيرة الزمن.

فإذا كانت أكثر تجاربه ليلية الزمن، فلأن هذا الزمن زمن نفسى، لا توقيت آلى، أراد بواسطته تجسيد تلك القتامة فى نفوس أبطاله، والإيحاء بألوان واقعه الردئ.

ولنأخذ مثلاً قصته (موقف في حياة فتاة متفائلة)، لنرى كيف يتداخل الزمن فيها، فينقلنا من زمن عودة البطلة إلى بيتها، إلى حادثة أزعجتها أثناء عملها، ثم ينقلنا بصوت جرس الهاتف إلى الحاضر ثانية، ثم لا يلبث أن ينقلنا إلى الماضى مرة أخرى من خلال الأخبار المنقولة من الجريدة، ثم يختتم التجربة بالزمن الحاضر.

وحين يعتمد النجوى وتدفق تيار الوعي، كما في (دعوة للحب، وفي مقام العشق، وحالة المابين..) تأتي الحبكة هشة وغير ضرورية، ويصبح منطق التراتب الزمنى غير وارد فيها. ويصبح الزمان خليطًا عجيبًا في حركة دائمة، وسيولة ليس لها مدى، ولا يمكن تحديده بلحظات منفصلة، إذ إن هناك زمنًا لا عمل لعقارب الساعة فيه، هو زمن نفسي، لا آلي، وطرق قياسه عقلية، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن في البواعث اللامعقولة الجارية عبر الزمان، وهي البواعث التي تتكون منها الحياة[٢١] .

فلم يعد كتاب الحساسية الجديدة يعنون بالتسلسل الزمني، الذي يتمشى مع أزمة تندلع في نفس الشخصية المحورية، حتى انفراج الأزمة أو موت البطل[٢٢] .

فالواقع معقد شديد التعقيد، وحين يريد القاص أن يعبر عن رؤيته إزاء جدلية العلاقات الاجتماعية التي تحكم حركة الواقع، يجد نفسه بحاجة إلى تطوير أدواته، بما يتسق وحركة الواقع وعلاقاته المعقدة، فيلجأ إلى تكتيكات غير مألوفة في القص التقليدي، لعل من أهمها حركة التصوير السينمائي الدائرية – بسرعتها وبطئها – التي تسهم في تدوير حركة القصة الدينامية، ولفها في كافة الأزمنة، انطلاقًا (من) وعودة (إلى) اللحظة القصصية في الوقت ذاته[٢٣].

(٦)

تنوعت الأماكن التي حرك فيها طه وادي شخوص تجاربه، بين المدينة، والقرية، والشارع، وشاطىء النيل، والقبر، والشقة، والحمام، والبيت، والمكتب.

والملاحظ أن المكان عنده يغلب عليه الضيق، وإن بدا في الظاهر متفاوتا بين الاتساع والضيق. كما تغلب عليه الظلمة، والوحشة، والكآبة، ويتسق المكان بذلك مع عوالم شخوصه، وزمن تجاربه، لتشكل هذه العناصر البنائية المهمة في تجاربه القصصية منظومة متجانسة، يضمن لها شمولية أكبر؛ لتحقيق وحدة الأثر.

والمكان في القصة القصيرة مكان خيالي، تتعدد أشكاله وتتنوع، لكنه يظل على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه، والعلاقات التي يحملها تدل على الشخصية، سماتها، ومهنتها، وانتمائها الاجتماعي، وسلوكها[٢٤].

فقد دارت أحداث بعض تجاربه في (الحمام)، كما في (شق الثعبان، وصرخة في غرفة زرقاء). وإن كانت أحداثهما قد بدأت في الشقة، وانتهت في الحمام، أي تطورت من الاتساع النسبي إلى الضيق، مواكبة الخط البياني الصاعد لحركة النفس عند بطلة هذه وتلك، وانتهت الأولى بالموت انتحارًا على طريقة جدتها كليوباترة، حين وجدت الحياة مستحيلة، فهذا الخلاص من أسر الزواج بالإكراه أفضل ألف مرة من الحياة موتاً (المجموعة ص٧٣).

أما قصة (صرخة في غرفة زرقاء)، والتي كان ينبغي أن تكون الأولى في المجموعة، التي حملت اسمها، لتعطي المجموعة نغمتها، وألوانها، وسماتها.. فمن

العنوان يبدو بوضوح حالة التناغم بين الشخصية والمكان، والتي انتهت بالبطلة – كسابقتها – إلى الحمام، لتجد هواءه – على الرغم من ضيقه – أكثر نقاء وصفاء من هواء الحجرة التي خرجت منها (المجموعة ص١٤٧)، وذلك بعد أن أفلتت من مخالب القرصان، الذي ظل يغتصبها على نحو كابوس لا إنساني منذ ثلاث سنوات.

ويبلغ ضيق المكان مداه في قصة (رؤيا)، حيث تبدأ أحداث حلمه الكابوسى بدفنه مساء في القبر، ثم يُبعث حيا في ولادة جديدة، تخلصه من شخصيته الأولى المأزومة "الحمد لله... الناس تولـد مـــرة.. وأنت تولد مرتين يا معتز" (المجموعة ص٢٨). وحين يخرج من قبره سعيدًا فرحًا، ويتخلص من شخصيته الأولى؛ ليواجه عالم الدنيا بكل اتساع،، سرعان ما يكتشف "أن المسافة بين المقابر والمساكن ليست بعيدة" (المجموعة ٢٩)، فيدخل في أزمة جديدة، تنتهي به إلى الموت انسحابًا من الواقع في دروب لا يعرف أين تفضى به.

ويُدهش المتلقي بالمفارقة التي يحدثها الكاتب، حين يحرك أبطاله في قلب القاهرة ليلاً أو نهارًا، ليكتشف أن الإحساس بضيق المكان يظل قائمًا، لأنه يستغل جمالية المكان؛ ليعبر من خلال جدلية الخارج والداخل عن أزمة أبطاله، فكما جاء الزمن أحيانًا زمنًا نفسيًا غير ميقاتي، يأتي المكان كذلك.

ففي قصة (الكفن) يعبر بطل القصة ضُحى ميدان باب الخلق المزدحم في قلب القاهرة، ليجد "هناك أمرًا غير عادي، الحزن يفترش الطريق. لم يعد قادرًا على أن يحدد سبب القلق الذي يسيطر على مشاعره، ويلهب أعصابه، الأوتوبيسات... السيارات... عربات الكارو... الباعة المتجولون... الشحاذون... الذاهبون... العائدون... يشكلون – في فكره المتعب – صورة مضطربة لوحدة الوجود. تداخل أي شيء في كل شيء" (المجموعة ٤٩).

على هذا النحو يستعين ببناء عالم شخصية الراوي (الكاتب) من الداخل، من خلال هذه الموازاة مع الخارج. وهو عالم ضيق، قلق، مضطرب... لا يقل عن

ميدان باب الخلق ضيقا، وازدحامًا، وتداخلاً، وفوضى.

ونلاحظ في بعض تجارب المجموعة كيف تتراكب فيها أمكنة الداخل والخارج، معًا، وأزمانهما معًا، كما في (أنين الحزين، ودعوة للحب)، حيث يحرك الكاتب أبطاله وأحداثه في هاتين التجربتين على شاطىء النيل، وبتكتيك الحلم ينقل أبطاله في الأولى منهما إلى أعماق النيل، في تجربة يغلفها الالتباس، وأحداثها يحكمها منطق الأحلام، حتى أن (منصور) لم يعد يدرك هل هو قاعد على أرض الشاطىء، أم جالس في أعماق اليم.. أيقظان هو أم نائم.. هل كانت معه أميمة أم خضرة.. هل يفكر أم يهذي؟ (المجموعة ص١٤). ومن الواضح أن المكان (النيل) هو معادل موضوعي للواقع، وكذلك في التجربة الثانية، ويمكن أن يكون _ أيضًا – مرآة لعالم الشخصية الداخلي. فالنيل مستلب ملوث، ومياهه عكرة تشبه مياه البرك والمستنقعات.. فلم يبق سوى النيل والليل. (المجموعة ص٩ ، ١٠).

وربما بدا تراكب أمكنة الداخل والخارج وأزمانهما معًا بصورة أوضح في تجربة (دعوة للحب)، حيث أشعة المساء تتداخل في طبقات السحب اللانهائية "ونبات ورد النيل بعث رائحة كريهة... وشكل منظرًا معتمًا. صياد عجوز... ومعه طفلاه، يصطادون السمك في الماء العكر. تعكر كل شيء في هذه الدنيا... يا قلبي الحزين... أبحث عن جدوى أي شيء... في محيط تعكر فيه كل شيء يا قلبي الحزين...!!" (المجموعة ص١١٧). فعلى امتداد التجربة تتواصل تلك التوازيات بين المكان الفني المتخيل، وبين الواقع المشوه المستلب، وبين عالم الشخصية الداخلي، وما يستوطنه من هم وحزن. كل ذلك يأتي متراكبًا منسجمًا مع الزمن المسائي، الذي يمضي مسرعا نحو ظلام ليل بلا قمر، حيث يغرق المكان في الوحشة، والكآبة، والغربة... فقد "بدأت أشعة المساء تغلف جدار الأفق برداء أسود، فالليلة لا قمر.. لا قمر في السماء.. يا أسماء.. كنت أنظر إلى أمواج النهر الصامتة، تئن تحت أوراق ورد النيل في الظلام، والصياد العجوز قد اختفى بعيدًا.." (المجموعة ص١٢٠).

وترمز القرية في تجربة "من يسقي الأفاعي سمًا إلى (مصر)، فبطلتها حورية تخرج صباحًا من ماء الترعة مدججة بالأسئلة الحائرة، تنكر كل ما حولها، وحين تمشي تمضي متجهة نحو الحقول (البراءة والخصب)، لا نحو البلدة (التلوث والتشوه)، وقد "انجذب الجميع – رغم المعاناة والعطش – إلى فلك المرأة الغريبة، عاطفة مبهمة تقربهم جميعًا إليها، كأنما شدوا بحبل سُري" (المجموعة ص١٠٤). لكن للأسف "لا علاقة بين القرب المادي.. والتواصل الروحي.. فالأرض هي الأرض، لكن الرجال غير الرجال" (المجموعة ص١٠٣)، لذا تعود تلك الحورية الغريبة من حيث أتت دون أن تقيم معهم حوارًا. ومع أن الأحداث الحلمية – بما يغلفها من التباس وتشكيك – تدور في مكان جميل متسع عند الضحى، لكن الكاتب سرعان ما يضيق "الإحساس به، ويلفه بالوحشة، والكآبة، والضياع.. حيث يقول "طال الطريق.. وحجب الغبار الرؤية.. وحرقت حرارة الشمس أجساد البشر.." (المجموعة ص١٠٣). فالأحداث دارت في قرية على ترعة، حيث ارتباط الإنسان بالأرض أقوى، وحيث الماء يمثل مقومًا أساسيًا للحياة، وحيث يصبح ذهولهم ممكنًا، لأنهم غير قادرين على التجريد في ظل جهلهم، إنما بالفطرة يتعطشون للمعرفة، ويبحثون عن الخلاص.

وقد يرتبط المكان – على مستوى الرمز – ببعض المشاعر والأحاسيس، فهناك أماكن محببة، هي بمثابة المرفأ والملاذ، أهمها البيت، بلا شك، رغم أنه مكان مغلق[٢٥]، كما جاء في تجربة (موقف في حياة فتاة متفائلة)، حيث تتحرك البطلة من الاتساع، حيث عملها، إلى الضيق حيث بيتها. ولكن البيت المغلق هنا كان بمثابة الملاذ الآمن لها من صراع الوظيفة، وضغط مشاكل العمل، وما يُمارس عليها من اضطهاد "فأغلقت الباب بإحكام، حتى تأمن أنها قد صارت بعيدة عن العالم الخارجي" (المجموعة ص٨٧).

ورمز في قصة (كوما) بالعمارة، التي تمت فيها الأحداث إلى الواقع المخترق بتغلغل النفوذ اليهودي: "فمنذ مدة ماتت صاحبة البيت، فاستغنى الورثة عن

البواب، وصار باب العمارة مفتوحًا في الليل والنهار.." (المجموعة ص١٩). ورأى أن يكشف الرمز قليلاً دون أن يفضحه، فأشار إلى دكان المعلم فواز يعقوب، الذي نشأ فجأة بجوار العمارة، وصار وكرًا لكل شيء.. وأصبح كل شيء جائزًا!

(٧)

استخدم طه وادي صيغة (الأنا) في أربع تجارب من المجموعة، هي (شق الثعبان، والكفن، ودعوة للحب، ورؤيا). ومن المعلوم أن استخدام هذه الصيغة، لا يتم بدوافع التعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة المشتركة، التي يمكن أن نسميها ما بين الذاتيات[٢٦] .

وسواء قدم تجارب مجموعته بضمير الغائب (هو)، أو قدمها بضمير (الأنا)، حيث تتماهى شخصية الراوي بشخصيات أبطاله، فقد سعى على امتداد مجموعته – وبشتى السبل – إلى استبطان ذوات أبطاله المأزومين والمسحوقين، موظفًا تقنية الحلم حينًا، كما في (أنين الحزين، ومن يسقي الافاعي سمًا، ورؤيا)، أو مستخدمًا تكنيك الحلم بالكابوس حينًا آخر، كما في (أنين الحزين، وصرخة في غرفة زرقاء)، أو مستغلاً إمكانية الاسترجاع (الفلاش باك) في استبطان عالم الشخصية، كما في (الكفن، وموقف في حياة فتاة متفائلة).

يرى إدوار الخراط أن لغة القصة في الحساسية الجديدة لم تعد هي تلك اللغة المصفاة السلسة لغة الإحياء التقليدية، بل أمكن أن تكون عدة لغات، منها الصحو الهادئ الملتزم، ومنها العارم الجائش المضطرم، ومنها الذي يحلق في الشعر.. وأصبحت ساحة اللغة ساحة مغامرة مفتوحة، يتوقف التوفيق فيها على مدى موهبة الكاتب، وقدرته على الاقتحام، والغوص، والاكتشاف، والخلق والتجديد في اللغة... وقد انفتحت عوالم أو أكوان ما تحت الوعي، وأصبح للحلم سطوة، وأصبح للاوعي سيادة تعقل، وأمكن أن يوجد الداخل حينًا إلى جنب مع الظاهر، وأن يكون الصحو موازيًا للحلم[٢٧] .

فإذا بحثنا عن الحوار في تجارب هذه المجموعة، لن نظفر بتلك الصورة النمطية التقليدية للحوار، الذي يقوم بالكشف عن جوانب الشخصيات، ويلعب دورًا مهمًا في دفع الأحداث، وتطويرها، وتصعيدها؛ لأن هذه التجارب لا تسعى لتقديم حبكة موباسانية تقليدية، بل الحبكة فيها غير ضرورية، والحوار النمطي ينعدم تمامًا كما في (حالة المابين، وصرخة في غرفة زرقاء)، وينحسر كثيرًا في سائر المجموعة، ولا يبدو حضوره واضحًا سوى في تجربة (تفاحة آدم)، وأقل من ذلك حضورًا في تجربة (كوما)، نظرًا لتعدد الشخصيات – نسبيًا – فيهما.

وغياب الحوار التقليدي أعطى الفرصة لبدائل أكثر فاعلية في تشكيل مثل هذه التجارب، التي تسعى إلى استبطان الذات، وتركيز النظر إلى الداخل، وفض مغاليق اللاوعي، ودلق الداخل إلى الخارج، ليتجاور الحسي والمعنوي، والحلمي والحقيقي، في منظومة من المفارقات والثنائيات الضدية المثيرة، بحيث لا يعدو المتلقي مجرد مستقبل سلبي، بل يجد نفسه أمام نص يستفزه، ويحاوره، ويعطيه من الإحالات، ومستويات الدلالة بمقدار ما يبذله من جهد. فقارئ هذه التجارب يصبح شريكا، بل لا يوجد النص إلا بمشاركة إيجابية وخلق من القارئ[٢٨].

كان ظهور تيار الوعي في القصة القصيرة، قد جاء نتيجة الاهتمام المتزايد بمكتشفات علم النفس، وبتأثير من التعرف على النتاج القصصي لمجموعة من الكتاب الغربيين، الذين رادوا هذا الاتجاه، أمثال: مارسيل بروست، وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، وريتشارد سون. وتيار الوعي أو المونولوج الداخلي هو الكلام غير المسموع، وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية، التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي. وتيار الوعي على هذا النحو صنو الشعر، حيث تتداخل الانفعالات، والأحاسيس، والصور، والأزمنة[٢٩].

وقد استخدم كتاب القصة القصيرة المعاصرة في مصر مثل هذا الأسلوب في بعض قصصهم، مثل: يوسف الشاروني، ونوال السعداوي، كما أكثر بعضهم من

استخدامه، مثل: عبد العال الحمامصي، وفخري فايد، وفاروق خورشيد، وعبد الفتاح رزق[٣٠].

وربما كانت تجربة (صرخة في غرفة زرقاء) التي سميت المجموعة باسمها، أكثر تجارب المجموعة براعة في استخدام تيار الوعي، ومن ذلك قوله على لسان بطلة القصة: " فقدت الأمل في عالم البشر. كابوس مخيف... يد القرصان تحولت من رقبتها المرمرية إلي الصدر الضامر. من عادتها أن تنام بكامل ملابسها.. اليد ذات الأظافر... أنياب الغول تمزق قميص نومها، بدرجة كادت تسمع فيها الصوت.. صوت التمزيق ... حشرجة طلوع الروح من الجسد. لمياء يا أختي، الفقراء أمثالنا حين يرغبون في الزواج، لا يبحثون عن الحب.. ولكن عن الستر. شمعة بدت وسط الظلام، تضيء... تحترق.. تضيء... وتحترق... الكابوس – لا يزال عنيدًا – يحاول... يحاول أن يعريها، أخذت تستغيث... دون أن يخرج الصوت من صدرها" (المجموعة ص١٤٥،١٤٤). ويمضي السرد على هذا النحو من التداعي الحر، في تداخل عجيب بين الحلمي الكابوسي والواقعي، وفي لغة كثيفة، متوترة، لاهثة، تصور تموجات الانتقال من الوعي إلي اللاوعي، مع محاولة المزج بين الأزمنة المختلفة، وإن كان الزمن الميقاتي (منتصف ليلة غاب فيها القمر) قد ظل حاضرًا بقوة، حيث وظفه لخدمة رؤيته، وذلك بخلق حالة من التوازي والتداخل بين ظلام الخارج، وظلام النفس الداخلي.

مثل هذه اللغة التي يتوسل بها لتصوير عالم الداخل المتدفق، المتراقص بظلاله المعتمة، تجعل قصة تيار الوعي قريبة من الشعر. ولعل هذا ما دفع فرجينيا وولف عام (١٩٢٧) إلي التنبؤ بمستقبل القصة القصيرة، وأنه لا محالة صائر إلي أن يصبح شعريًا، وأن النثر سيدخله كثير من خصائص الشعر، لأن الشعر قد فشل في أن يخدم غايات القرن العشرين، كما فعل في القرون الماضية، وحل المشكلة – في رأيها – يمكن أن يتم على يدي القصة الشعرية، وأن تتبنى شيئًا من سمو الشعر، وكثيرًا من طبيعة النثر العادية[٣١].

لقد سعى كتاب هذه الاتجاه – إذن – إلى تطوير خطاب قصصي، يتجاوز مقولة الجنس الأدبي النقي، عبر الانفتاح على بقية الأجناس الأدبية. ونجد طه وادي – على امتداد تجارب مجموعته – مشغولاً باللغة وتكثيفها، والتسامي بها، وشحنها بدرجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية المنجزة بأقل الوسائل[٣٢] .
ويبلغ هذا الاتجاه مداه في بعض تجاربه التي استوحى فيها التراث الصوفي. ولا نعني بالتصوف – كما يقول إدوار الخراط – النسك، أو الزهد، أو الدردشة، أو التجرد من متاع الحياة، إلى آخر هذه المعاني، بل نعني بها نوعًا نجد مصداقه لدى أعظم الصوفيين أو غيرهم، من النشوة والعشق، والنشدان الإلهي... واستحالة الحسية إلى تسام خاص، دون أن تفقد أيًا من لذاذاتها وعذاباتها[٣٣].

ففي تجربة (في مقام العشق) يتكيء كثيرًا على التراث الصوفي ومعجمه التعبيري والتصويري، مما يسمو بالألفاظ لتتجاوز دلالاتها الإشارية أو المعجمية، مثل قوله "صار الحب عندها – مثلما هو عنده – حالة وجد دائم.. وعشق متصل. بدأت تدرك أن الفناء في المحبوب... هو عين البقاء معه.. الفناء ليس غيبة، وإنما حضور دائم.. الحب بالمشاهدة يصبح أمرًا فانيًا.. وبالمجاهدة يصير ذِكرًا باقيًا..." (المجموعة ص١٣٦). ويدفعه تيار التناص مع التجربة الصوفية إلى تضمين مقطوعة من الشعر الصوفي، تلتحم مع سياق التجربة، حيث يقول من التجربة ذاتها (ص١٣٧):

عجبتُ منك ومنــــي ... يا منيــةَ المتمني
أدنيتني منـــكَ حتى ... ظننتُ أنك أني
وغبتُ في الوجد حتى ... أفنيتني بك عَـنّي

ففي هذه التجربة ومثيلاتها (حالة المابين، وشق الثعبان) يتجاور الحسي والمعنوي، كما يتجاور في غيرها (أنين الحزين، ورؤيا، ومن يسقي الأفاعي سما، وصرخة في غرفة زرقاء) الحلمي والحقيقي. كل هذا أشاع في المجموعة لغة التضاد والمفارقة. والتضاد لا يأتي في بعض تجاربه – مثل شق الثعبان – مجرد حلية يرصع

بها نسيج تجربته، بل يقيم التجربة كلها على تلك الثنائية، التي نهضت بدور مهم في تجسيد رؤية الكاتب، وفي تصوير عالم الشخصية المستلبة المقهورة... حيث يستهلها بقوله "أخذت أتأمل الوجود العدم.. بملابس الفرح المأتم. الحد الذي وصل إليه علمي في هذه اللحظة – هو أنني علمت بأني لا أعلـم شيئًا...!!" (المجموعة ص٦٧) وتظل هذه الثنائية متسيدة للتجربة، حتى تصل البطلة في نهايتها إلى اتخاذ قرارها "الموت حياة أفضل ألف مرة من الحياة موتًا" (المجموعة ص٧٣).

ويستوقفنا في لغة المجموعة شيوع تلك التراكمية[٣٤] ، التي يختلف توظيفها من موضع إلى آخر. ففي تجربة (أنين الحزين)، يقول البطل لصاحبته: "أنت نفرتيتي... وحتشبسوت.. وتوت.. ومريم.. وفاطمة النبوية.. وقطر الندى.. وشهر زاد.. وناعسة.. وأميمة.. وخضرة.." (المجموعة ص١٢). فهو يرى أنها بصدقها وإخلاصها تستدعى كل هذه المنظومة الرائعة من الرموز.

وفي تجربة (الكفن)، يستحيل التراكم إلى حدث يجسد الأزمة الداخلية للشخصية، حيث يقول "لم يعد قادرًا على أن يحدد سبب القلق الذي يسيطر على مشاعره، ويلهب أعصابه. الأتوبيسات... السيارات... عربات الكارو... الباعة المتجولون.. الشحاذون.. الذاهبون... العائدون..." (المجموعة ص٤٩).

وفي تجربة (تألم... ولكن) يوظفه للتعبير عن تفاهة عالم بطله ورتابته المملة: "الأوراق.. تحرك مصير البشر.. الميلاد.. ورقة، الزواج.. ورقة، الوظيفة.. ورقة، جواز السفر.. ورقة، حسن السير والسلوك.. ورقة، حتى الموت، لا يتم إلا بورقة.. ورق... ورق.." (المجموعة ص٥٩، ٦٠).

* * *

كما يلجأ أحيانًا إلى تفكيك حروف الكلمة، موظفًا ذلك في التعبير عن الحالة النفسية (ص٢٠)، أو التدرج في الحدث (ص٥٠، ٥١)، أو البطء في الزمن (ص١٣٥)، أو الإيحاء بامتداد الهم وتكريسه، كما فعل في عنوان التجربة الأولى "أن ي ن الح ز ي ن" (ص١٧).

وقد استخدم كتاب الحساسية الجديدة تقنية تتمثل في دمج اللغة التسجيلية، لغة الوثائق، والصحف، والتقرير المباشر داخل السرد. وهي تقنية تستدعى الواقع استدعاء يفي بمتطلبات العمل الفني، وينتهي في النهاية إلى الارتباط اللصيق بشكل خاص لهذا الواقع(٣٥).

وهذه التقنية تختلف عما ألفناه في مجموعات طه وادي القصصية من تضمين للمواويل، والأغاني الشعبية، والشعر الفصيح، ويمكن تلمس هذا بدءًا من مجموعته الأولى (عمار يا مصر)، وانتهاء بالمجموعة موضوع الدراسة.

وقد وظف هذه التقنية الجديدة في أربع تجارب من المجموعة (أنين الحزين، وموقف في حياة فتاة متفائلة، ومن يسقي الأفاعي سمًا، وشالوم). وقد نجح في دمج تلك الوثائق المنقولة – كما جاء في هوامشه – من صحف الأهرام، وأخبار اليوم، والخليج.. في نسيج التجربة، فبدت ملتحمة بموقفه، منسجمة مع رؤيته. وقد اعتمد على هذه التقنية بشكل لافت في قصتي (من يسقي الأفاعي سمًا، وشالوم). فوظف في الأولى ثلاثة نصوص، كان ثالثها قطعة طويلة من تأملات شاعر فرعوني يرثى فيها بمرارة واقعه. وكذا فعل طه وادى إذ جاءت هذه التأملات في موضعها من قماشة التجربة، بعد أن فاضت نفس بطلته (الرمز) بإحساس متزايد بالفجيعة.

كما أن المجموعة تميل إلى تسجيل فقرات من الدوريات، أو بعض الكتابات الأدبية ، لتؤكد أن الفن ليس بعيدًا عن الواقع، وإنما يدور في إطار الأحداث التي يعاني منها.

من هنا يصبحُ الفن أسطورة متجددة العطاء، ثرية الدلالة؛ لأن الفوارق اختفت بين الواقع والفن الذي يصوره.

د. أحمد الخطيب

* * *

الهوامش

١) صدر للدكتور طه وادي من المجموعات القصصية:

- عمار يا مصر ١٩٨٠ – ١٩٩١ .
- الدموع لا تمسح الأحزان ١٩٨٢ – ١٩٩١ .
- حكاية الليل والطريق ١٩٨٥ – ١٩٩٢ .
- دائرة اللهب ١٩٩٠ – ١٩٩٢ .
- العشق والعطش ١٩٩٣ .
- صرخة في غرفة زرقاء١٩٩٦.

كما صدر له من الأعمال الروائية:

- الأفق البعيد ١٩٨٤ .
- الممكن والمستحيل ١٩٨٦ .
- الكهف السحري ١٩٩٤ .
- أشجان مدريد – تحت الطبع.

٢) انظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٣ ، ١٨، ١٢٥، ١٢٧ .

٣) انظر: المرجع السابق نفسه، ص١٢٨ ، ١٢٩ .

٤) راجع: ربيع الصبروت: قضايا القصة الحديثة (إعداد وتقديم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، من دراسة لإدوار الخراط بعنوان "الحساسية الجديدة في القصة" ص١٣٥ .

– وانظر: آمال فريد: القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الرابع ١٩٨٢ ، ص ٢٠٣ .

٥) طـه وادي: صرخة في غرفة زرقاء، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٦، ص٥١.

٦) انظر: القصة القصيرة في الأردن: أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، وزارة

الثقافة، عمان ١٩٩٤، (جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن: فاضل ثامر، ص١٠٥).

٧) د. شاكر مصطفى: السهم والشهاب، مطبوعات مجلة الرافعي، طنطا، ١٩٨٦ ، ص٩.

٨) راجع: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص٢٥، ٢٦ .

٩) ربيع الصبروت: قضايا القصة الحديثة، ص١٤٣ .

١٠)إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص٣٤٠، ٣٤٢ .

١١)انظر: أنين الحزين، ورؤيا، ومن يسقي الأفاعي سمًا، وحالة المابين، وصرخة في غرفة زرقاء.

١٢)انظر: القصة القصيرة في الأردن (جدل الواقعي والغرائبي – فاضل ثامر) ص١٠٨.

١٣)يوسف الشاروني: القصة تطورًا وتمردًا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ص٢٥٥ .

١٤)راجع: ربيع الصبروت: قضايا القصة الحديثة، ص١٠٢ وما بعدها.

١٥)عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، منشورات رابطة الكتاب الأردنين، عمان، ١٩٨٣، ص٤٧.

١٦)راجع: إلياس خوري: دراسة بعنوان (ملاحظات حول الكتابة القصصية: اللغة – الراوي – الكاتب) من كتاب 'دراسات في القصة العربيـة'، وقائع ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص٥٩ وما بعدها.

١٧)انظر في ملامح البطل في القصة الحديثة:

- ربيع الصبروت: قضايا القصة الحديثة، ص١٢٥.
- د. السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢، ص٢٩٠ .
- د. شاكر عبد الحميد: السهم والشهاب، ص٩ وما بعدها.
- إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص١٦ .

١٨)حليم بركات: الاغتراب والثورة في الحياة العربية، مجلة مواقف، لبنان، العدد الخامس، السنة الأولى أغسطس ١٩٦٩، ص٢١ .

١٩)المرجع نفسه ص٢٤ .

٢٠)راجع: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص٣٤٠.

٢١)انظر: يحيى عبد الدايم: تيار الوعي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢، ص١٥٦.

٢٢)آمال فريد: القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، (مرجع سابق) ص٢٠٠ .

٢٣)د. يسرى العزب: القصة والرواية في السبعينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٥٥ .

٢٤)سامية أسعد: القصة وقضية المكان، مجلة فصول (مرجع سابق) المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢، ص١٨٢ .

٢٥)انظر: المرجع السابق نفسه، ص١٨٦ .

٢٦)إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص١٢ .

٢٧)المرجع السابق نفسه: ص٣٤١ .

٢٨)المرجع السابق نفسه: ص٣٤٤ .

٢٩) راجع: ليون إيدل: القصة السيكلولوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية – بيروت، ١٩٥٩، ص١١٧ وما بعدها.

- وانظر: د. السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة (مرجع سابق)، ص٢٩١ وما بعدها.
- وانظر: د. يحيى عبد الدايم: تيار الوعي، مجلة فصول (مرجع سابق).

٣٠)د. السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة، ص٢٩١ .

٣١)راجع: ليون إيدل: القصة السيكلولوجية، ص٢٩٧، ٢٩٨ .

٣٢)سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، وزارة

الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٠، ص٢٨ .

٣٣)راجع: إدوار الخراط: آليات السرد في القصة القصيرة، مجلة فصول (مرجع سابق)، المجلد الثامن، العدد ٣، ٤، ١٩٨٩، ص١٢٩ .

٣٤)انظر: صرخة في غرفة زرقاء، من ذلك ص١٢، ٢١، ٤٩، ٥١، ٤٣، ٦٠، ١١٨، ١١٩ .

٣٥)انظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص٢٩ .

٣٦)راجع: المرجع السابق نفسه، ص٢٧(*) .

* * *

(*) نشرت هذه الدراسة في مجلة "كلية آداب القاهرة" العدد (١) - المجلد (٥٨) - يناير ١٩٩٨.

رؤية العالم.. وتحديث اللغة
فى القصة القصيرة المصرية المعاصرة
(رسالة إلى معالى الوزير ... نموذجا)

د. أميمة عبد الرحمن محمد
مدرسة الأدب الحديث
كلية الألسن – جامعة عين شمس

(١)

الكاتب ورؤية العالم : تشكل الأعمال الأدبية الجادة معرضاً ثرياً يعكس رؤية الكاتب وعلاقته بالكون والعالم. كما تطرح تصوراً جديداً لقضايا الإنسان وذاته الفردية والجمعية فى آن واحد، هذا الاشتغال بقضايا الواقع – فى المقام الأول – هو جوهر الخلق الفنى، ومبعث جماليته؛ لأنه يعيد تشكيل العالم من حولنا، ويجدد صلاتنا الروحية والمادية به. ويعتبر (القص هو سبيلنا الأساسى فى تعقل الأشياء، سواء فى تفكيرنا بحياتنا من حيث هى تقدم متتابع يفضى إلى مكان ما، أو فى معرفتنا بما يحدث فى العالم)[1]. وسوف نناقش هذه المقولة من خلال المجموعة القصصية "رسالة إلى معالى الوزير" للأديب/ الناقد طه وادى (٢٠٠٠م).

تقدم المجموعة صياغة جديدة ومتميزة لواقع الإنسان المعاصر فى صراعه الدائب من أجل الحياة والكرامة والبحث عن لقمة العيش، والخروج من دائرة اليأس والكابوس الأليم لأزمات تراكمت على مر السنين فى الزمن الردئ.

ونعنى بمصطلح "رؤية العالم" أن الكاتب يعبر – بالضرورة – عن هموم (الطبقة) الاجتماعية التى ينتمى إليها، فالكاتب فرد فى ذاته... لكنه لا يعبر عن همومه الذاتية / الخاصة، وإنما يعكس قضايا الجماعة التى يخرج منها وينتسب

إليها. وهذه الرؤية للعالم عند الكاتب تتجسد فى مجموعة من القضايا الاجتماعية والإنسانية. وسوف نتوقف عند هذه القضايا باعتبارها محاور رؤية طه وادى.. كما تبدو من خلال المجموعة.

تتكون المجموعة من اثنتى عشرة قصة موزعة بحسب القضايا على النحو التالى :

أولاً : القضايا الإنسانية العامة ، وتعالجها القصص الآتية :

١- الغزلان الصغيرة تحدث ضجيجاً ص (٦٧ – ٧٨)

٢- العجوز .. والقطة ص (٧٩ – ٨٨)

٣- ريم الفلا.. وإلا فلا ص (١٠٩ – ١٢٠)

ثانياً : القضايا الاجتماعية (ذات البعد الاقتصادى)، وتعالجها القصص الآتية :

١- حكاية إدريس المصرى ص (١٥ – ٣٤)

٢- الاتجاه المعاكس ص (٤٧ – ٥٥)

٣- طبق فول ص (٥٧ – ٦٥)

٤- موسم القتل الجميل ص(٨٩ – ١٠٧)

٥- الرقص فوق الرمال ص (١٢١ – ١٣١)

٦- جفت الأمطار ص (١٣٣ – ١٤٢)

٧- رسالة إلى معالى الوزير ص (١٤٣ – ١٥٤)

ثالثاً : القضايا الوطنية والقومية، وتعالجها قصتان:

١- أحزان رمسيس الثانى ص (٣ – ١٤)

٢- أميرة فى القلب ص (٣٥ – ٤٦)

وسوف أقدم عرضاً موجزاً لمضمون كل قصة حتى يتضح إطار القضية التى تعالجها.

تصور قصة ألغزلان الصغيرة تحدث ضجيجاً: معاناة الرجل إذا ما توفيت زوجته، وحاجته عندئذ إلى من يؤنس وحدته، ويلبى حاجاته الروحية والمادية في

هذه السن الحرجة، وذلك من خلال قصة موظف بسيط يحال إلى المعاش، وتتوفى زوجته الأولى فيتزوج ثانية رغم معارضة بعض أبنائه. ولكنه لا يلبث أن يحاط بدائرة مفرغة من الطلبات المتلاحقة للزوجة الثانية.

"العجوز.. والقطة" : وفيها يصور الراوى من خلال شخصية البطل قطة صغيرة حقيقية، مركزاً تأملاته الرمزية حول عبثية الحياة ولغزها المعقد وما فيها من مفارقة بين قدرة الإنسان وبين رغباته، فكلما تضعف الأولى تقوى الثانية وتعنف. ويحار البطل بين قطتين رمزيتين/امرأتين : سكرتيرته الحسناء التى تغريه، وزوجته المشغولة عنه بأمور الحياة اليومية.

"ريم الفلا وإلا فلا" : تصور العبثية والمفارقة فى الحياة من خلال قصة "حمام" أحد المشردين فى حوارى القاهرة وعلى أبواب مساجدها. وقد تربى صغيرا فى أحد الملاجىء، وأصيب فيه – نتيجة الإهمال – بمرض أثر على عقله وبدنه معاً. يعيش بين الناس، يساعدهم فى قضاء شئون معيشتهم، ويعتبرونه مبروكا صاحب كرامة. ولكن.. يختفى حمام فجأة تاركا الجميع وراءه يبحثون عن سبب اختفائه الغريب.

"حكاية إدريس المصرى" : تقدم حكاية موظف "إدريس المصرى" بعد إحالته إلى المعاش وحيرته بين تنكر بعض الناس له من جانب، وشعوره بالفراغ من جانب آخر، كما توضح موقف الإنسان البسيط أثناء الخدمة وبعد الإحالة إلى المعاش.

"الاتجاه المعاكس" و "طبق فول" : تصور كل منهما تداعيات الانفتاح الاقتصادى وظهور الطبقة الطفيلية فى المجتمع، واستخفافها بالقيم والمثل، من خلال حادثتين مختلفتين يرتكبانهما مجموعة من الشباب المنحرفين، ويذهب ضحيتهما أسرتان من الفقراء المنكوبين.

"موسم القتل الجميل" : تتناول قضية الاغتراب وتداعياتها الاجتماعية من خلال قصة "خالد سرحان" الذي يغترب للعمل فى بلاد الخليج عشر سنوات

كاملة، يعود بعدها إلى الوطن ليجد زوجته تخونه مع أقرب أصدقائه، ويستوليان معاً على كل مدخراته، فيقرر الاغتراب مرة أخرى بعيداً عن الأهل والوطن.

كما تعالج ثلاث قصص فى المجموعة بطالة الشباب الجامعى وأحلامه المضيعة فى عيش كريم أو زواج مستقر. والكاتب نفسه يرتب القصص الثلاث فى المجموعة على التوالى (الرقص فوق الرمال – جفت الأمطار – رسالة إلى معالى الوزير).

القصة الأولى بطلها صلاح خريج كلية الآداب – قسم اجتماع.. يظل سنوات بلا عمل، ويتملكه اليأس بعد فشله فى الزواج بمن يحب، فلا يجد ما يفعله سوى أن يترك البيت هائماً على وجهه، بعد أن يسرق من خزانة والدته بعض القطع الذهبية.

القصة الثانية "جفت الأمطار" بطلها جميل صلاح الدين خريج كلية الهندسة.. يفشل فى الحصول على وظيفة تناسبه، ومن ثم يصبح "الأسطى جميل" عامل السيراميك، وتخطب محبوبته ليلى عبد العزيز إلى رجل أعمال ثرى.

وتعالج نفس القضية قصة "رسالة إلى معالى الوزير" من خلال شخصية عوض عبد الهادى المحامى البسيط وهو صاحب أسرة مكونة من سبعة أبناء. ويتخرج الابن الأكبر من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، ويعمل بالكاد محاسباً فى فرن بلدى. ويخشى الأب على ابنته بعد تخرجها من نفس المصير، فيرسل شكوى إلى وزير العدل – الذى كان يوماً زميلا له فى الدراسة – يطالبه فيها أن يجد له مخرجا من ذلك الكابوس الأليم.

وتتناول "أحزان رمسيس الثانى" قضية وطنية محلية هى متغيرات الواقع المعيش ومفارقته مع الماضى العريق، خاصة الحضارة الفرعونية الخالدة التى تعد رائدة حضارات العالم قاطبة. وذلك من خلال مناجاة خيالية بين البطلة عفاف عاشقة مصر، وتمثال رمسيس الثانى.

كذلك تتناول قصة "أميرة فى القلب" القضية الفلسطينية، ويجسدها الارتباط العاطفى بين الفتاة الفلسطينية أميرة وزميلها المصرى هانى محمود، ويبارك الجميع هذه العلاقة، فهل تنجح أم تفشل؟!.

إن الكاتب / صاحب الرؤية الجديدة للعالم فى هذه القصص مهموم بالواقع.. باحث عن الحُلم فيه منذ آمن بأن إعادة بناء الحياة يمكن أن تتحقق بالكلمة الصادقة: (**أقسم بالوالد والولد / وبكل خير فى البلد / أن نعيد بناء الحياة / بالكلمة**)[٢].

وإذا كانت مجموعته السابقة على هذه المجموعة هى "صرخة فى غرفة زرقاء" (١٩٩٦م) فإن هذه الصرخة قد ظهرت إحدى تجلياتها فى "رسالة إلى معالى الوزير" لتصبح الكلمة / الصرخة هى الفعل / الرسالة.

(٢)

إطار الرؤية :

أ- القضايا الإنسانية : تسبر المجموعة – موضوع الدراسة – عوالم نفسية وفضاءات اجتماعية تتحرك الشخصيات فى فلكها، ومن ثم تعالج قضايا إنسانية، وفلسفية، واجتماعية، وإنسانية متعددة، فمثلاً "حمام" بطل قصة "ريم الفلا .. وإلا فلا"، هو أحد الشخصيات المعدمة مجهولة النسب، وهو يرتزق من أى عمل أو أى عطاء يمنحه إياه من يعيش بينهم من الرجال والنساء والشباب والأطفال، "غاب حَمّام لكن أهل الحى لم ينسوه.. واختلفت الروايات والآراء فى أسرار وجوده.. واختفائه. الرجال يرون أنه رجل صالح مبروك.. أرسله الله إلى أهل الحارة، ليعطيهم درساً فى الزهد والتقوى.. والنساء يذكرن فى جلساتهن الخاصة أنه ولى.. صاحب كرامات ومواهب"[٣]. بذلك تصبح شخصية "حمام" أحد النماذج الإنسانية المهشمة / الحائرة بين السذاجة والغموض، بين المسحوقين وأصحاب الكرامات، وربما يكون فى ذلك إشارة إلى الحياة وطلاسمها المستعصية على التفسير عندما يتحول الإنسان البسيط إلى أسطورة ملغزة.

كما يعالج الكاتب قصة إنسانية فلسفية أخرى تتمثل فى **التصوير الرمزى للمفارقة بين الرغبة والقدرة... الهوى والحكمة** عبر صراع الإنسان مع الزمن الذى لا يتوقف عن سحق البشر. "قطة صغيرة وإن كان يصعب غالباً تحديد أعمار **القطط**... نظرت إليه... ونظر إليها. الإنسان ذلك الكائن العجيب - الذى تتجمع فى هيكله الضعيف كل تناقضات الوجود - كلما تقوى لديه الرغبة، تضعف عنده القدرة. عندما يصير العقل قادراً على الحكمة وعمق البصيرة وفصل الخطاب... يضعف الجسد وتخور قواه وتعجز أعضاؤه. معادلة غير متعادلة..."[٤].

ويكثف الرمز / القطة فى قصة "العجوز .. والقطة" - العبثية التى تتلاعب بالإنسان فيعنف به الهوى عند العجز، ويُشغل عنه وقت القدرة: "ليت الشباب يعود يوماً، الإنسان يفنى شبابه من أجل البحث عن لقمة العيش. فإذا ما سكتت المعدة، تحركت عنده أعضاء أخرى. لكنها تتحرك - فى الغالب - بعد فوات الأوان.. وضياع الزمان - زمان الفعل والقدرة"[٥].

هذه الرؤية الجادة لمصير الإنسان تتبدى فى إنتاج الكاتب - عامة -[٦] وتعكس موقفه من الوجود والحياة؛ حيث هى لغز وعبث، ولكن على الإنسان أن يستشف قبسا من ضوء يعينه على السير فى طرقاتها الحالكة.

ب- القضايا الاجتماعية : يعالج الكاتب تداعيات الظروف الاقتصادية السيئة والآثار المدمرة لسياسة الانفتاح والعولمة، واتفاقيات الجات وحرية السوق، وما يترتب على ذلك كله من إحباط الشباب، واغتراب الرجال، وتحطم الأسر والقيم. وتعالج هذه القضايا (الاجتماعية) ست قصص من قصص المجموعة الاثنتى عشرة : وهى طبق فول - الاتجاه المعاكس - الرقص فوق الرمال - جفت الأمطار - رسالة إلى معالى الوزير - موسم القتل الجميل.

* * *

سأتناول بالتحليل نموذجا من كل منها مع الإشارة إلى غيرها كلما تطلب الأمر ذلك.

تصور قصة "طبق فول" شخصية رجل فقير بسيط من سكان فضاء شعبى، لتسلط الضوء على شجونها وآمالها المحدودة فى الحياة، التى قد لا تتجاوز الاستمتاع بفطور شهى للبطل مع أسرته: "الفول فى الصبح فطور الأمير.. وفى الظهر غذاء الفقير.. وفى الليل عشاء الحمير.. أحس قدرا من السعادة.. حين ظن أنه يشترك مع الأمراء فى عادة أكل الفول صباحاً. ابتسم لهذا الخاطر الذى سوف يقوله اليوم لأبنائه فى أثناء تناول الفطور.. فجأة ظهرت سيارة مسرعة.. المباغتة جعلته يرتفع فى الهواء ثم يهوى... اختلطت أعضاء الجسد الجريح بأجزاء الطبق المحطم. الذين تجمعوا فى مكان الحادث.. كل منهم كان يقف لحظات ثم يمضى. لم يلتفت أحد إلى التليفون المحمول الذى استقر فوق بقايا طبق الفول"[٧].

فى هذه القصة لا يحدد الكاتب للبطل اسما، وإنما يقدمه بالصفة "العجوز" الذى أنهكته وأهلكته الأعباء والسنون. والسرد يضعه على حدود المفارقة الحادة بين آكلى الفول ومالكى المحول، لا من وجهة أيديولوجية خاصة، وإنما تصوير لواقع مشوه، تمتد أيدى استخفاف الشرائح الطفيلية فيه لتتد حياة الفقراء البسطاء وأحلامهم المتواضعة.

ويتسلح البطل / الراوى فى "رسالة إلى معالى الوزير" - القصة لا المجموعة - بقلمه الذى لا يملك غيره ليبحث به عن سبيل للخلاص من مستقبل مخيف، يمكن أن يواجه أبناءه وبناته ويقذف بهم بين براثن الفقر والانحراف؛ حيث تصور القصة محامياً بسيطاً ورب أسرة لسبعة من الأبناء، تخرج الأكبر منهم فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية على أمل العمل فى السلك الدبلوماسى، ثم ينتهى به الأمر إلى محاسب فى فرن بلدى، ويستسلم الابن والوالدان لكل تداعيات الحسرة الأليمة، ويتجدد الكابوس مع حصول الابنة كوثر على بكالوريوس التجارة، فيخشى عليها الأب من مصير الابن، بل ربما أكثر - لأنها أنثى فى مجتمع شرقى. ويبحث

الأب عن نافذة أمل فلا يجد، ومن ثم يكتب رسالة يبث فيها شكواه ومخاوفه إلى وزير العدل الذى كان يوماً ما زميلا له فى مقعد دراسى واحد. "إن أول حقوق المواطنة إيجاد عمل مناسب، يتلاءم مع قدرات المواطن وكفاءته. وإذا كان فؤاد باعتباره رجلا.. يستطيع أن يتحمل عبء العمل فى أى مكان.. فماذا ستفعل كوثر إن لم تجد مكانا مناسباً. فالبنت – مهما تعلمت وتثقفت – مخلوق ضعيف، رقيقة مثل الوردة، سهلة الكسر مثل البيضة، وشرفها مثل عود الكبريت. افتنى يا وزير العدل الموقر.. فقد تحملت احتراق ابنى بنار الفرن، لكن ابنتى – وأنت مسؤول عنها مثلى – ماذا أعمل لها.. وكيف السبيل إلى وجود وظيفة لها فى دولاب حكومتكم الرشيدة.."[8].

كذلك تعد قضية (الاغتراب) من أهم محاور رؤية الكاتب للعالم والواقع من حوله[9]. والاغتراب لديه لا يتحدد بالمفهوم المباشر له، أى بالغربة المكانية والابتعاد عن الوطن، بل إنه يرى فى القهر والفقر داخل الوطن غربة مماثلة كما يذكر فى أعمال أخرى: "من يرحل يغترب.. ومن يبق ينضرب"[10]. "الفقر فى الوطن غربة.. والغنى فى الغربة وطن"[11].

دلالة هذا أنه حينما يقذف الوطن بأبنائه بعيداً عنه فإنه يخلخل منظومة القيم ويهدم الأعراف المتوارثة ليتشكل واقع وحشى فى زمان أسود[12]. وتتكامل الرؤية المأساوية لقضية الاغتراب من خلال الأصوات السردية الأربعة فى قصة "موسم القتل الجميل"، وهى : خالد سرحان الزوج المغترب – هيفاء شفيق الزوجة الخائنة – هاشم العشماوى الصديق المخادع – ندى محمد زوجة الصديق المخدوعة" "... عشر سنوات ذقت فيها المر والهم.. واكتويت بلهيب الشمس الحارقة، والرطوبة الخانقة، والليالى القاسية. أعطيتها كل شئ حتى أشبع نزواتها الطائشة، التى لا حَدَّ لها... لم أحاسبها حتى اليوم.. على ما أرسلت لها من دولارت – طوال عشر سنوات. وإذا لم يثق الإنسان فى أم ولده فبمن يثق؟!"[13].

هكذا تتمزق العلاقات الإنسانية من خلال رؤية الكاتب[14]. بين أقرب

الناس تحت وطأة الغربة والاغتراب، وتبدو **المفارقة الساخرة فى أن ما يظنه** الإنسان سعادة ونعيما هو عين الشقاء والجحيم. فبيما يمثل المغترب كنزا للعمل، والمنفعة للآخرين، يعود خاوى اليدين شهيد التضحية والإخلاص فى العمل والحب.

جـ- **القضايا الوطنية والقومية** : تتصدر القضايا الوطنية والقومية مساحة لا بأس بها فى إطار رؤية الكاتب للعالم، وتجدد صلاته الحميمة بواقعة ومجتمعه. **يُجرى** الكاتب على لسان تمثال رمسيس الثانى – **فى قصته أحزان رمسيس الثانى** – نبعاً فياضاً من خلاصة الحكم والتجارب التى شهد العالم عليها منذ بدأ عنده التاريخ – تاريخ أمته العريقة، بل تاريخ الإنسانية جمعاء، ويعرب عن أحزانه لما انتهى إليه حال أبنائها من سوء بعدما كانوا هم صانعى الحضارة ومعلمى العالم فى مجالات الفكر والفن ".. ينبغى لمن يجلس على عرش مصر، أو ينتسب إليها – ألا يلهو.. ويلعب .. أو يتخاذل عن خدمتها.. **إن مصر متحف مفتوح.. فوق كل حبة رمل من ترابها تاريخ لا يموت، وعند كل حجر من صخورها مَعلمٌ لا يزول. فى كل بلد من بلاد العالم أثر من آثارها، وقبس من ضوء معارفها...)** [١٥].

وفى قصة "أميرة فى القلب" يتناول الكاتب – بصورة رمزية – القضية الفلسطينية من خلال قصة حب عفيف تجمع بين طالبين يدرسان العربية ويقدسان العروبة – هانى محمود المصرى وأميرة الفتاة الفلسطينية:

- زواجنا .. سيكون زواجا أيديولوجيا.
- ماذا تعنى؟
- خطوة فى سبيل تحقيق الوحدة.
- حلم بعيد المنال .. يا هانى.
- الآمال النبيلة لا تتحقق على طبق من فضة .. يا أميرة[١٦].

ويؤثث الحبيبان عش الزوجية، ويحلمان بالأمن والاستقرار. ولكن تطاردهما الانتهازية ومفاسد عصر الانفتاح، إذ تنهار عمارة المعلم "خلف" على

رؤوس سكانها المساكين، وينجوان هما بأعجوبة، إذ يكونان خارج البيت مما ينذر بالأخطار المحدقة بالقضية وبأصحاب المصلحة الحقيقية فيها، غير أنه كثيراً ما تبدو أضواء الأمل فى رؤية الكاتب يستشرف بها مستقبلاً مشرقاً وفجراً جديداً...

بهذه الرؤية شديدة الواقعية والعمق، والتى تحمل بين طياتها تباشير الأمل يلتحم الكاتب - بتناوله لهذه القضايا الإنسانية - مع واقعنا المعاصر فى بنيته الكبرى، ووحداته الصغرى، ويعرض بعض غرائبه ومآسيه فى منظومة من القصص، تمثل رؤية جديدة للعالم من خلال شخصيات مهمشة/ مسحوقة نتيجة لظروف عصر الانفتاح والاغتراب.

* * *

تحديث اللغة : تشهد الساحة الأدبية فى العالم العربى المعاصر إنتاجاً قصصياً وروائياً ضخماً ومتميزا، وقد بدأ الكتاب منذ جيل الستينيات محاولاتهم الجادة للتمرد على الجماليات السردية التقليدية عند من سبقوهم. وقد أستطاعت (الرواية باعتبارها أحدى أنواع القص) أن تغير من جلدها وتتنكر للراوية التقليدية، ، وتحاول أن تبنى نفسها بناء جديدا، وذلك على أنقاض الرواية التقليدية التي لم يعد أحد يشك فى أنها لا يمكن أن تستمر – بشكلها التقليدى المألوف – فى الازدهار ... ولكن الرواية الجديدة ظلت محتفظة بشىء واحد منحته كل أهمية وعناية، وهو اللغـــة التى اتخذت منها المشكل الأول لكل عمل سردى(١٧).

معنى ذلك أن أى دراسة نقدية لا يتم تحققها إلا من خلال اللغة، أى دراسة البنية اللغوية للأعمال الأدبية؛ لأن أى حديث عن الإبداع هو فى جوهره حديث عن اللغة. وقد اتجه الكتاب فى ضوء هذا الإيمان باللغة وبدورها البالغ فى تحديث أدواتهم الفنية إلى إقامة علاقة حميمة بالتراث القديم، بالإضافة إلى التواصل مع الإبداع العالمى، كما أفادوا من الانفتاح بين الأجناس التعبيرية المختلفة، بل نهلوا من معطيات كثير من العلوم التجريبية والطبيعية. وبرع كثير من الكتاب

أيضاً في الاستيعاب الدقيق لنظرية الأنواع الأدبية في ضوء السرديات الحديثة؛ لأنه بات مؤكدا لهم أنه مثلما يولد النقد من رحم الإبداع، فإن الإبداع يغنى بالنقد، والمواكبة بينهما أصبحت ضرورة حتمية مرغوباً فيها. تُعتبر السرديات الحديثة من الدوائر اللافتة التي تقترب عندها جملة البحوث النقدية من منطق الخطاب النقدي بمناهجه المضبوطة. فقد استطاعت في العقود الثلاثة الماضية فحسب أن تؤسس معرفة متنامية ودقيقة بالنصوص السردية فى تجلياتها المختلفة، حتى غدت نموذجاً مشجعاً لما يسمى بعلم الأدب فى تشكله المتطور الدؤوب، المتجدد بقدر ما ينبثق فى المخيلة الإنسانية من إبداع(١٨).

وقد انطلقت المناهج اللغوية المعاصرة جميعها فى دراسة الأدب من النص نفسه للكشف عن خصوصيته الشعرية المشكلة من اللغة "منذ أطلق ياكبسون سنة ١٩١٩ هذه المقولة التي أصبحت مقولة شهيرة: "ليس موضوع الأدب هو الأدب، وإنما الأدبية"(١٩).

لهذه الأهمية القصوى للغة في الإبداع الأدبي آثر البحث اختيار ظاهرة "التناص" مدخلا لدراسة تشكيل اللغة وتحديثها فى المجموعة – موضوع الدراسة – باعتبار التناص "اشتغالا على اللغة"(٢٠). من جانب، ولكون التواصل مع التراث – العربى والعالمى – هو أهم مقومات القص الحديث من جانب آخر، والتواصل كما يذهب ل. جينى "مشروط بالتناص فى قوله: خارج التناص يغدو العمل الأدبى ببساطة غير قابل للإدراك(٢١).

(٤)

التناص : تهتم دراستنا فى هذا المجال بتوضيح المفهوم النظرى للمصطلح (تعريفه – آلياته وأشكاله – وظائفه) فى التصور النقدى له ووفقاً لتجانس هذا المفهوم مع النتاج الإبداعى، يمكن القول إن "التناص" مصطلح جديد نوعاً ما فى النظرية الأدبية الحديثة، حيث طرحته فى أواخر الستينيات إحدى رائدات النقد البنيوى الفرنسى جوليا كريستيفا فى كتابها "علم النص" متداخلا مع مفهوم

الأيديولوجيم، وتشير به إلى تبادلية التفاعل أو التعالق بين النصوص، كما تعنى به تلك الوظيفة للتداخل النصى التى يمكننا قراءتها (ماديا) على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره ما نحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية. فالأمر لا يتعلق هنا بخطوة منهجية تأويلية لاحقة على التعليل، تفسر ما نكون قد تعرفنا سابقاً على طابعه (اللسانى) بأنه أيديولوجى... إن أيديولوجيم نص ما هو البؤرة التى تستوعب داخلها العقلانية العازفة تجول الملفوظات (التى لا يمكن اختزال النص فيها أبدا) إلى كل جامع (النص)، وكذا باندماج تلك الكلية فى النص التاريخي والاجتماعى[٢٢].

يتضح من هذا أن الناقدة كريستيفا لا تشير فقط إلى أن التناص ضرورة حتمية للجدلية بين النصوص، بل يتبلور لديها حقيقة دور القارئ فى تشكيل النص الذى هو جوهر نظرية الاتصال وجمالية التلقى[٢٣]. بذلك أيضا يتجاوز تعريفها للمصطلح أى تعريفات تقليدية له مثل الاقتباس أو التضمين ... الخ ، وأى تحديد آخر له ممن سبقها من الشكلانيين الروس مثل (الحوارية) عند باختين، بمعنى أن التناص فى منظور جوليا كريستيفا متعدد فى مستوياته الانتاجية سواء فى اللغة المكتوبة أو المقروءة. وقد تأثر بوجهة نظرها – مع قدر من الاختلاف معها – كل من جاء بعدها من البنيويين مثل جيرار جينيت وريفاتير. الحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أى تصعيدها من دلالة مركبة فى مستوى أولى من قراءة النص، إلى وحدة نصية تنتمى إلى منظومة أكثر تطورا. وكل ما يرتبط باندراج العلامات من صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة فهو مظهر من مظاهر السمطقة... وتتم العملية السميوطيقية فى الواقع فى عقل القارئ... علينا أن نميز بين مستويين أو مرحلتين فى القراءة... الاستكشافية... والقراءة الاسترجاعية[٢٤].

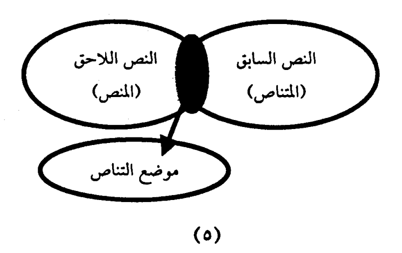
وإذا كان النقاد البنيويون بدءا بجوليا كريستيفا قد نجحوا فى التحديد الدقيق للمصطلح فى مرجعيته الدلالية والأيديولوجية، فإنه لا يمكن إغفال جهود من

سبقوهم فى هذا المجال من أصحاب المدرسة الشكلية الروسية مثل باختين وتودروف ومفهوهما عن الحوارية والتواصل اللفظى. يقول باختين: "إنه الخطاب أسير، مخترق" بالأفكار العامة، والرؤيات، والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الآخرين. موجها نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوّنة من الكلمات الأجنبية، المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة، منصهرا مع البعض، ومنفصلا عن البعض الآخر، ومتقاطعاً مع فئة ثالثة من تلك العناصر. كل ذلك يمكن أن يفيد كثيراً فى تكوين الخطاب وفى توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية، وفى تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبى"[٢٥].

يتضح من النص مفهوم باختين للحوارية بين النصوص، التى تتحقق على مستويات مختلفة دلالية وتركيبية، بأنماط مختلفة من التحاور، ولكنها ذات قيمة أسلوبية رفيعة فى تشكيل الخطاب. وبالمثل يرى تزفيتان تودروف وهو من المدرسة الشكلية الروسية أيضاً أنه "ليس هناك تلفظ مجرد من التناص"[٢٦]، وهو يؤكد المفهوم السابق فى حتمية العلاقة بين النصوص وتعالقها، لأنه كما يقول باختين "إن الاتجاه الحوارى للخطاب هو بطبيعة الحال، ظاهرة خاصة بكل خطاب... وحده، أم أن ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماماً هذا التوجيه الحوارى إن اللغة، بصفتها بيئة حية وملموسة... لم تكن أبدا لغة وحيدة"[٢٧].

نخلص من ذلك إلى حقيقة الحضور الواضح لظاهرة "التناص" واستيعاب آلياتها لكثير من انجازات المناهج اللغوية الحديثة فى درس العمل الأدبى – وبالأحرى اعتبارها مرتبة من مراتب التأويل – فى مفهوم ريفاتير. كل ذلك أكسب "التناص" دالا ومدلولا ما يحظى به الآن من اهتمام على مستوى التنظير والتطبيق. وقد احتشد النقاد الذين عرضنا لآرائهم وغيرهم[٢٨]. لتفسير المصطلح على المستوى النظرى، وحاول كل منهم أن يأتى بجديد إلا أن المحصلة النهائية لما تناولوه لا تخرج عن كونه إحالة النصوص الجديدة إلى نصوص أخرى بما يمثل

وجود علاقة قوية متجددة بينها، أو بتعبير أكثر إيجازا وشمولا ما يحقق بينها موضعا من التماس، يمكن توضيحه من خلال الرسم التالى:



(٥)

التناص : آلياته ، أنواعه ، وظائفه :

يتبين مما سبق أنه مع تعدد الأصوات النقدية واختلافها النسبى حول تحديد المصطلح دالا ومدلولا، فإنها تلتقى فى مدار واحد؛ لتؤكد أنه يوجد دائماً تناص حيثما وجد النص. وتعدّ تنويعات ريفاتير لمقاربة النص وقراءته مدخلا أساسياً لفحص آليات التناص، التى تتحدد فى اتجاهين رئيسين:

الأول : ما يمكن وصفه بأنه يبدو بين قوسين مطبوعين بالفعل، أو متخيلين، يمكن تصورهما أثناء القراءة الأولى الاستكشافية للنص الخطىّ.

الثانى : يتحقق عن طريق فك شفرة النص الأدبية الفردية، واكتشاف النص المولد والمفترض، وذلك أثناء القراءة الاسترجاعية، وتشكل ثنائية النص الخطى / المفترض جوهر نظرية التناص ومجمل آلياته عند ريفاتير، إذ يندرج تحت اتجاه التناص الأول لديه معظم العلاقات التقليدية بين النصوص (من الوجهة النقدية الكلاسيكية) كالتضمين والاقتباس والمشابهة إلخ، وهو ما يمكن أن يُطلق عليه **التناص الجزئى**. بينما يندرج تحت الاتجاه الثانى نوع آخر من التناص أكثر تعقيدا وأصعب اكتشافا يتصل بالحوارية مع الأجناس التعبيرية المختلفة على مستوى

البنية الكلية للنص والمتناص (العنوان - الحكاية - الخطاب - الشخصيات إلخ) وهو ما يمكن أن نطلق عليه **التناص الكلى**.

يتحقق التناص بنوعيه : الجزئى والكلى بطريقتين أو آليتين : الأولى المحاكاة وهى المشابهة، والثانية المعارضة أو التحويل والمحاكاة الساخرة. ويستخلص (جينيت) علاقتين أساسيتين تربطان بين النص السابق والنص اللاحق هما : علاقة تحويل وعلاقة محاكاة(٢٩).

ومهما يكن من تعدد أشكال التعالق بين النصوص وآليات التفاعل بينها: (محاكاة ومعارضة)، فإن هناك دائماً قيماً أدبية عالية معرفية وجمالية لا تتحقق إلا من خلال أرابيسك التناص(٣٠).

وتمثل اللانهائية الدلالية، وتوسيع فضاء المعنى الوظيفة المعرفية الأساسية للتناص (**ظاهرة التعالق النصى**.. التى تقع فى قلب العصر الذى نحن فيه بكل مفاهيمه الحديثة. فهى فى منطقها العلمى لم تقف على النص بوصفه جوهرا... إن منظور هذه الدراسة فى قراءتها للنصوص، يحتوى ضمنا على قاعدة صدور غير المتناهى عن المتناهى)(٣١).

هذه الوظيفة المعرفية تتحقق عندما ينبعث النص القديم السابق ويفجر كل دلالاته الحية المتجددة فى كونه نصا خالدا مميزا.

كما يؤدى التناص وظائف أخرى على المستوى اللغوى والسردى فى النص عندما يفسح المجال أمام تنوع الخطابات واللغات. إن الناثر لا ينقى خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللسانى الاجتماعى، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص - الحاكية المضمرة التى تتراءى فى شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها؛ وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبى، ولمركز نواياه الشخصية(٣٢).

معنى ذلك أن التناص يقوم بمهمة أساسية - من وجهة نظر النقد البنيوى -

تتعلق بآليات السرد مثل حيادية السرد وتعدد اللهجات والخطابات.

وربما يكون للتناص وظيفة أكثر شمولية، إذا تعلق الأمر بالتحاور مع الأجناس التعبيرية المختلفة: "فالنص الجديد لا يصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التى تنتمى إجمالا إلى الأدب، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية أكثر. مثل هذا الأسلوب أو تلك السمة المتميزة أو ذلك النمط من استعمال الكلمات أو الطرائق الشعرية"(٣٣).

إن هذا النوع من الحوارية والتفاعل بين النص والأجناس التعبيرية المختلفة – الأدبية أو غير الأدبية مثل الموسيقى والسينما والنحت – تمنح النص السردى تقنيات جديدة وأبعادا جمالية بعيدة، تجعله فى حركة ديناميكية لانهائية نحو التجديد والتحديث بعيدا عن الانغلاق والجمود.

(٦)

تجليات التناص : تعد (رسالة إلى معالى الوزير) العمل الإبداعى الأدبى الثالث عشر لطه وادى. (يتنوع إنتاجه الأدبى بين الراوية والقصة القصيرة والسيرة الذاتية والمقالة الأدبية) و "رسالة إلى معالى الوزير" هى المجموعة القصصية السابعة، له ، وقد صدرت طبعتها الأولى عام ٢٠٠٠م، هذا بالإضافة إلى ما يزيد على خمسة عشر مؤلفاً فى النقد والدراسات الدينية. **هذا النتاج الغزير والمتعدد والمتقارب تاريخياً فى الكتابة والنشر يعكس محاولات طه وادى الدائبة لتأسيس مشروعه الأدبى والنقدى.** وربما توقفنا القراءة الأولى لكثير من أعماله على مؤشرات الإنجازات السردية التى تعد وجها مضيئا لتحديث اللغة وطرائق السرد فى كتاباته.

ويعد "التناص" أحد هذه الإنجازات والآليات التى نرى الكاتب/ الناقد نفسه على وعى كبير بها عامة وبتشعبها فى إنتاجه خاصة". اللغة هى الرحم الذى ينمو فى داخله كل عناصر تشكيل العمل الأدبى. وحتى يثرى كتاب القصة القصيرة لغتهم لجئوا إلى التضمين... أو التناص... ولا شك أن هذا النص المقتبس محكوم

له سلفا بالجودة.. ومؤثر فى وجدان الجماعة، من هنا فإنه حين ينتقل إلى سياق جديد، يحمل معه كثيرا من إيحاءاته الفكرية والفنية فى آن واحد. والتناص فى أعمالى القصصية واسع ومتشعب الروافد... والأمثلة على ذلك فى قصصى واضحة جلية...»[٣٤].

بالإضافة إلى هذا نجد أن التناص فى "رسالة إلى معالى الوزير" يشكل ملمحا بارزا فى تشكيل البنية السردية على المستويين الكمى والكيفى. ويوضح الجدول التالى هذا الثراء والتنوع للتعالق النصى:

مجال التناص	الشعبى	الأدبى	الدينى	العلمى	المجموع
عدد مرات التوظيف	٢٩	٢٠	١١	١	٦١ موضعا
نسبة التوظيف	%٤٨	%٢٤	%١٨	%٠,٠٥	%١٠٠ تقريباً

يتضح من هذا الجدول أن هناك واحدا وستين موضعاً للتناص فى مجموعة تتكون من اثنتى عشرة قصة، أى بنسبة خمسة مواضع تقريباً فى كل قصة، وهى نسبة ليست بالقليلة، حيث تبلغ القصة عشر صفحات فى المتوسط، أى أن هناك موضعا تناصيا في كل صفحتين تقريباً.

فى ضوء هذا الإجراء الإحصائى يكتسب التناص خصائص العلامة اللسانية المميزة فى النص، ولعل أهم دلالاتها ما تشير إليه من اتساع ثقافة الكاتب وكثرة خبرته بالحياة، حيث إن (قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب لا تأتى إلا بإمتلاك خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم فى التراكم النصى القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم)[٣٥].

وتعد نصوص التراث الشعبى – المتمثل فى الحكم والأمثال والحكايات الشعبية والمواويل – أكثر النصوص التى تتعالق معها نصوص مجموعة "الرسالة"، إذ

تبلغ كما هو موضح فى الجدول تسعاً وعشرين موضعاً بنسبة ٤٨ %، أى ما يقرب من نصف مواضع التناص فى المجموعة وهى نسبة كبيرة بشكل ملحوظ. يلى ذلك نصوص التراث الأدبى المتمثل فى الشعر والنوادر الفصحى من الأدبين العربى والعالمى.

ثم يأتى فى المرتبة الثالثة التناص من المجال الدينى، ويتمثل فى الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة والأدعية الدينية. وأخيراً التناص من المجال العلمى التجريبى وهو نادر إذ يبلغ موضعا واحدا فقط. وستتناول بالتحليل نماذج دالة على كل نوع، ينعكس التناص فيها بآلياته ووظائفه المختلفة.

(٧)

التناص الجزئى :

(أ) من المجال الشعبى : من خير النماذج الدالة عليه فى المجموعة قصة "موسم القتل الجميل"، إذ نجد فيها أحد عشر موضعاً للتناص من المجالات (الشعبى والدينى والعلمى) يمثل الشعبى منها ثمانية مواضع، والقصة كما ألمحنا من قبل تعالج قضية الاغتراب وما يجره من ويلات على الفرد والأسرة والمجتمع، وذلك من خلال أزمة زوج مخلص مغترب، مع زوجة خائنة لكل معانى الأمانة المادية والروحية، حيث تخونه مع صديقه الحميم وتسرق ماله أيضاً.. ويتشعب التناص من المجال الشعبى فى القصة على المستوى الجزئى، فينقل الكاتب أحياناً النص السابق كاملاً دون تغيير بين علامتى تنصيص[٣٦] أو بدونهما. مثل "عشر سنوات ذقت فيها الذل والهم.. واكتويت بلهيب الشمس الحارقة، والرطوبة الخانقة، والليالى القاسية. أعطيتها كل شئ حتى أشبع نزواتها الطائشة التى لا حد لها. بنى آدم لا يملأ عينيه سوى التراب[٣٧].

وقد يضمن الكاتب المثل ثم يضيف إليه شارحاً بما يمكن أن نعده إضافة إلى بنية المثل نفسه، كما يرد هذا على لسان الصديق الخائن هاشم العشماوى:

أصبحت شهريار.. عندى شقتان وزوجتان (فتح عينك تأكل ملبن)، فما بالك إذا فتحت العين والأذن والقلب والعقل؟[٣٨].

وتعدّ إضافة الجملة الأخيرة توسيعا للمجال اللغوى والسيميولوجى للمثل الذى لم يصبح نصاً تراثياً مغلقاً فى حد ذاته، وإنما بنية حيوية تتفاعل مع موقعها الجديد ويتبادلان الدلالة والتأثير. يقول عبد الله إبراهيم فى معرض دراسة عن بعض مظاهر التناص فى الرواية "النص القديم لم يكن عبئا يمارس هيمنته وسطوته على النص الحديث، فالأخير بمقدار ارتباطه بالأول، فهو متحرر يمتلك خصوصيته وخصبه، ولا ينحنى ضعفاً أمامه. وربما يكون على العكس من ذلك يضارعه فى اختراع دلالات معاصرة"[٣٩].

وهذا هو نفسه مادعا القدماء إلى التمييز بين مقتبس النص أو سارقه وبين الأولى به من صاحبه لما يضيفه إليه من جدة وابتكار. "أما السلخ فإنه ينقسم إلى اثنى عشر ضرباً... الأول أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ولا يكون هو إياه، وهذا من أدق السرقات مذهباً وأحسنها صورة... والضرب السابق أن يؤخذ المعنى فيكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى، وهذا هو المحور الذي يخرج به حسنه عن باب السرقة (أى التقليد)"[٤٠].

وفى أحيان أخرى لا يأتى الكاتب بالمتناص كاملا، وإنما يكتفى بجزء منه يكون مؤثرا ومشعا دلاليا، لدرجة يستحضر معها القارئ البقية الغائبة منه.

"- لن يشفى غليلى إلا أن أقتل الاثنين.

- كن رجلا.. وتحمل.. كل ابن آدم خطاء.. المهم أن نتعلم من الخطأ هل تفهمنى؟!"[٤١].

إن استحضار الجزء الغائب من الحكمة المتناصة "خير الخطائين التوابون" أمر يسير وقريب للقارئ، لكنه ضرورى فى تشكيل وجهة النظر وتحديد معالم الرؤية التى تتبلور فى أنه يوجد دائماً طريق للخلاص. **إن ثنائية التضمين والحذف فى**

صك هذا النوع من التناص يتيح للقارئ ممارسة دوره فى اللعبة اللغوية، وتصميم معمارية النص.

يوظف الكاتب أيضاً – فى بعض المواضع الأخرى – التناص الشعبى فى بناء عنصر من عناصر السرد مثل رسم معالم الشخصية، وسبر أغوارها النفسية(٤٢)، كما يتضح فى هذا الجزء من قصة حكاية إدريس المصرى الموظف البسيط الذى يرى فى الإحالة إلى المعاش نهايته المحتومة، لأنه مازال قادراً على العطاء: تبادلنا المواقع يا أستاذ فرج. طالما جلست أنت مكانى.. وكنت أنا أجلس مكانك مدة خمس سنوات، يوماً كنت تتمنى رضاى.. وتطمع فى أن أزكيك لتكون خليفة لى. كل ما تزرعه يقلعك إلا ابن آدم فإنه يقلعك بعد أن تزرعه..!"(٤٣).

إن المثل الشعبى هنا يمثل خلاصة تجربة إنسانية شعبية متكاملة عن العلاقات الإنسانية فى وجهها القبيح، القائمة على المنفعة والاستغلال. لقد أفاد التجاور والتحاور بين النصين: السابق واللاحق فى وصف كثير من السمات النفسية والخلقية للشخصية وتقديم رؤية فلسفية خاصة بها تجاه عالمها من خلال أزمتها الخاصة فى الفضاء السردى.

وقد يوظف الكاتب فى بعض المواضع النادرة نوعاً مختلفاً من التناص الشعبى لنفس الهدف وهو رسم معالم الشخصية، هذا النوع من التناص هو **النكتة الشعبية**(٤٤). وهى نص غير موقع... إن أكثر القراء حتى عندما يتفقون على أن هذه النكت تحمل فى جوانبها عنـاصر الأدبـية، فإنهم لن يقاوموا إغراء القفز من تقييم سلبى لها (بوصفها نماذج من أدب سـوقى أو متبذل) إلى رفض قاطع لمبدأ انتماء هذه النماذج إلى الأدب.. وفى النكتـة لا يقدر القارئ بعد أن يضحك، أن يتجاوز تلك المرحلة ويذهب إلى الأبعد، تماماً كما يحصل فى اللغز بعد حله(٤٥).

معنى ذلك أن النكتة مثل كثير من أشكال التراث الشعبى الشفاهى تتمتع

بقيمة دلالية عالية، إذ كثيراً ما تعكس فلسفة خاصة بطريقة ساخرة، وبنية بليغة موجزة، تجعلها مثل الطلقة أو القذيفة سريعة ومؤثرة.

وقد ينوب التناص من المجال الشعبى عن جزء من البنية السردية نفسها كما نجد فى هذا الحوار بين الزوجين فى قصة "الغزلان الصغيرة تحدث ضجيجاً":

"- المرحومة كانت تغسل فى طشت.

- كل وقت وله آذان يا حاج"[46].

حيث تأتى هذه الجملة الحوارية / المثل على لسان الزوجة الثانية المدللة، وهى تطلب من البطل / الزوج شراء غسالة "أوتوماتيك". والكاتب يختار هذا المثل المتسق مع ثقافة الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها الشخصية من ناحية، ولينوب المثل / المتناص بذاته عن جزء من السرد أو الحوار من ناحية أخرى، بشكل يحقق بعدا جمالياً للنص ينتج من هذا السياق بين بنياته الصغرى.

وربما تكون فى طريقة الكتابة نفسها عن طريق كتابة الكلمات بحروف مفرقة، ورسم علامات الترقيم، قرينة لغوية تشير إلى التعالق مع نص آخر غير خطى، كما يتضح فى هذا الجزء من حكاية إدريس المصرى: "ق ام.. و .. ن ام ..هذان الفعلان يشكلان قوسين كبيرين، تحدث بينهما مواقف دالة من سيرة موظف مصرى مكافح.."[47].

إن طريقة الكتابة نفسها قد تكون "عنصرا أسلوبيا تعبيريا خارجياً، أى لا يعتمد على اللغة ذاتها، إنه تصوير - بالكتابة - للمدة الزمنية التى تتخلل النطق بهذه الكلمات عندما (يقتضى الحال) نطقها على هذا النحو"[48].

إن النطق الشفاهى الموازى لهذه الكتابة المقطعة هو أشبه بالتصوير البطئ الذى يعبر عن حالة الملل واليأس التى يعانى منها البطل إدريس المصرى، يدعم ذلك المقابلة بين الفعلين على مستويى الكتابة والدلالة (ق ام .. و .. ن ام)، فى ضوء ذلك لا يصبح من الغريب أن يستدعى النص مثلاً شعبياً يقترب فى بنيته

السردية ودلالته مع النص القصصى وهو "ما نام فيه نقوم فيه.." كناية عن الرتابة والجمود.

إن تقنية التناص كما تتضح فى هذا النموذج تتجاوز حدود التضمين إلى الإحالة، ومن النص الخطى إلى المتخيل المفترض، لأن التناص "يقتضى دراسة لغوية تشريحية لبيان الروابط المشتركة بين النصوص بقرائن لغوية... سواء عن طريق التشابه والائتلاف أو عن طريق التعارض والاختلاف"(٤٩).

* * *

كذلك تشكل المحاكاة الساخرة إحدى تقنيات معمارية التناص "الشكل... الذى يسخر من خصائص الخطاب السابق ويحط من شأنها، إنه جاء للمحاكاة الساخرة... ويوجد خطأ جسيم يتمثل فى أن النص المعارض يمكن أن يستبدل بالنص المعارض، وينسى بذلك أن العلاقة بين النصين ليست مجرد علاقة تكافؤ بل علاقة تنوع عظيم، لاسيما وأن علينا أن لا نغفل اللعب مع النص الآخر بأية حال من الأحوال"(٥٠). ويطلق تودروف على هذا الخطاب الجديد متعدد القيم فى مقابل "أحادى القيمة" الذى لا يستحضر أساليب فى القول سابقة(٥١). كما نجد فى هذا الحوار فى حكاية إدريس المصرى حين تحيى الزوجة الأمل مرة أخرى فى نفس زوجها:

"- لابد أن تزرع حول البيت حديقة.

- وشجرة توت، لأنى أحب هذا النوع من الشجر.

- أطال الله عمرك، حتى تثمر كل أشجار الحديقة، حتى شجرة التوت. قال وهو يضمها إليه فى مودة : وكل واحد يأخذ توتة.

- ردت مبتسمة : توتة .. توتة .. وما فرغت الحدوتة ..!!"(٥٢).

ينعكس المتناص "مافرغت الحدوتة" ويسير فى اتجاه معاكس لما هو عليه فى خطاب الحكاية الشعبية الشفاهية، حيث تكون نهاية الحكاية هى نفسها نهاية المتن "فرغت الحدوتة"، وغالباً ما تكون نهاية سعيدة. أما فى النص اللاحق (فى المجموعة)

فالمعنى / الدلالة تمتد بغير حدود، فهى بداية النهاية أو البداية الجديدة لبطل القصة، هكذا يمتد المتن أيضاً وإن كان متو هما بعلامتى الحذف والتعجب (..!!) وليحاكى فى سخرية تحويل النص القديم منتجاً نمطاً ثالثاً للكلمات على حد تعبير باختين[٥٣]، أو النفى الكلى عند جوليا كريستيفا باعتباره أحد أنواع امتصاص نصوص متعددة داخل الرسالة الشعرية، وأنماط الترابطات بين المقاطع الشعرية "وقد استطعنا تمييز ثلاثة أنماط ... أ- النفى الكلى: وقد يكون المقطيع الدخيل منفياً كلية، ومعنى النص المرجعى مقلوباً"[٥٤].

وينهض التناص من المجال الشعبى بوظيفة أخرى هى الإثراء الدلالى للنص وتماسكه، ونأخذ مثالا على ذلك من قصة "العجوز والقطة" وهى تصور صراع بطلها "وحيد عبد الرؤوف" وتوتره بين الرغبة فى الحب والمغامرة وبين القدرة التى أصابها الوهن والضعف، تطارده قطة جميلة هى سكرتيرته الحسناء وتحاصره الزوجة، وتتجاذبه الحيرة بين القلب/النزوة والعقل/الحكمة. وهى بذلك قصة رمزية يسقط فيها البطل / الراوى المشارك أشجانه وخواطره على قطة حقيقية فى منزله، ويتخذها مرتكزا لتأملاته فى الحب والحياة بما يعكس رؤيته لعالم ملئ بالمتناقضات والمفارقات.

تذكر قصة شعبية قديمة تحكى : طاردت قطة فأرا فجرى واختفى فى زجاجة، وتعذر على القطة دخول الزجاجة لضيق فوهتها. فأمسكت عنق الزجاجة بمخلبيها الأماميين، ثم مدت شاربها إلى الداخل حتى مس الفأر، فارتعش بسبب وخز شاربها، فقالت القطة من خارج الزجاجة: يا سيادة الفأر، لقد جئت متمنية لك العمر المديد، فقال الفأر: أنت منافقة، لأن هذه الأمنية ليست من صميم قلبك، إنك تحاولين بكلماتك المعسولة إغرائى بالخروج من الزجاجة كى تأكلينى..!!"[٥٥].

يشى مضمون هذه الحكاية الشعبية بأنها تتفق والدلالة الرمزية/الفلسفية للقصة الرمزية، فالصراع بين القطة والفأر يوازى – إلى حد ما – الصراع بين الرغبة والقدرة وما بينهما من تناقض عكسى، مما يجعل للتناص قيمة أسلوبية فى تحقيق

التماسك الدلالي للنص وإثراء المعنى. إن لتاريخ: كل مفردة مستعملة فى النص مضروباً فى عدد تلك المفردات هو الذى يحدد عملية التناص، ولما كان تعقب تاريخ ظهور كل مفردة مستحيلاً، فإن معادلة ليتش تهدف إلى كشف الثراء اللامحدود الذى تنطوى عليه عملية تناص النصوص الحديثة فى النصوص السابقة لها(٥٦).

كما يعد الموال أحد الأشكال الشعبية متعددة القيم الجمالية والموسيقية والإيحائية، فالموال أحد أشكال التعبير الشعبي التي تعبر بصدق عن وجدان الشعب وقيمه الحضارية. والموال نوعان: الموال الأخضر، والموال الأحمر. والموال الأخضر كما يبدو من تسميته يرتبط بالنضرة والحياة، أى أنه الموال الذى يتغنى بالحب، أما الموال الأحمر فهو الموال الذى يبث فيه الإنسان الشعبى لوعته وألمه، لا من الحب بل من خوفه على ضياع القيم الأخلاقية(٥٧). والكاتب فى هذه المجموعة وفى أعمال أخرى(٥٨). يوظف الموال لإضفاء قدر من الحيوية والعذوبة على لغة السرد القصصى، ففى قصة "طبق فول" يغنى صاحب عربة بصوت مجروح على سنابك الحصان:

اللى مضيـــع دهبْ   فى سوق الدهبْ يلقاه
واللــــى مفارق محبْ   يمكن فـــى سنة ويلقاه
بس اللى مضيّع وطنْ   فين الوطـــن يلقاه(٥٩).

إن الموال الشعبى فى النص لا يوسع فضاء المعنى فحسب، ولا يثرى الإيحاء الدلالى للنص قدر ما يضفى نوعاً من الشجن والحزن بين جنبات السرد، يوازى ما يعرف بالخلفية الموسيقية للأعمال الدرامية. كما يشكل متناص الموال فى القصة علامة لغوية ووسيلة فنية للتنبؤ بالمأساة التى تصورها القصة "انتظر (أى البطل) حتى مرت العربة وصاحبها بعد أن أحدث الموال الحزين قدرا من الانقباض داخل صدره"(٦٠).

كما يكشف الموال الشعبى في قصص أخرى من المجموعة عن دلالة فنية

عميقة تجعل السرد محايدا وغير مباشر، كما نرى فى قصة "جفت الأمطار" التى تعالج قضية البطالة وتداعياتها فى حياة الشباب الجامعى. "مع الدخان الذى يتبدد فى الظلام، أخذت أرقب باخرة سياحية فى الضوء الشاحب.. موسيقى راقصة.. وصوت سوقى خشن يغنى:

ياللــى بتلعـــبْ بالبوليتكا	افهـــمْ بقى ربٌّ يخلّيكا
لمّ الشمـــلْ بلاشْ تلكيكا	وبلاش رُوسيا ولا أمريكا
عايز تاكل ، كلْ من قمحك	عايز تعزفْ، اعزفْ سيكا

يا للى بتلعب بالبوليتكا"[٦١]

* * *

(ب) من المجال الأدبى : المجال الثانى الذى تستمد منه المجموعة مصادر استلهامها هو التراث الأدبى العربى والعالمى، ويتمثل فى الشعر، والنوادر الفصيحة، واستدعاء بعض شخصيات تاريخية عظيمة. ويتفاعل السرد مع المتناصات الأدبية من الشعر والنوادر على المستويين الجزئى والكلى، وإن كان يتحقق بصورة أكبر فى نوعه الثانى الكلى، أى على مستوى البنية السردية ككل، لذلك سنفرد للتناص الكلى وقفة خاصة – فيما بعد – وهذا مثال للتناص الجزئى الأدبى من قصة "رسالة إلى معالى الوزير":

"أفتنى يا وزير العدل الموقر .. فقد تحملت احتراق ابنى بنار الفرن، لكن ابنتى وأنت مسئول عنها – مثلى – ماذا أعمل لها.. فقد قرأت ذات مرة فى أحد كتب جبران "أولادكم ليسوا لكم.. أولادكم أبناء الحياة"[٦٢].

كما يضمن الكاتب فى قصة "الغزلان الصغيرة تحدث ضجيجاً نادرة من النثر الفصيح:

"– كيف تتزوج يا صديقى.. وقد تجاوزت الستين؟!

– سيدنا زكريا أنجب يحيى.. وهو شيخ كبير.

تذكر طرفة قرأها فى أحد كتب الجاحظ. يروى أن رجلاً قبيح المنظر تزوج

امرأة جميلة، كانت تحبه حباً جماً، ولا تطيق فراقه، فسألتها إحدى جاراتها عن السبب، فقالت: قرب الوساد، وطول السهاد..!!"[٦٣].

إن تعالق النص السردى مع هذه الأقوال الأدبية تثرى معناها، وتؤكد تواصل تراث الأمة عبر عصوره المختلفة.

وفى قصة "العجوز.. والقطة" يحدث التناص الأدبى الجزئى خلال المتناص (العنوان) – فى مفهوم جينيت – حيث يتعالق مع عنوان رواية "العجوز والبحر" لأرنست همينجواى، لا على مستوى التركيب فقط بل الدلالة أيضاً؛ إذ يصارع البطل فى كل من القصتين قوى الطبيعة الفتية المتمردة سواء قوى الطبيعة الكونية فى "العجوز والبحر" أو قوى الطبيعة الإنسانية المتمثلة فى الغريزة الفطرية المختزنة بداخله والتى ربما تكون أعنف تلك القوى على وجه الإطلاق (فى منظور فرويد خاصة) فى "العجوز.. والقطة".

* * *

(ج) من المجال الدينى :

يتنوع التناص من المجال (الدينى) بين بعض الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة، وأقوال الصحابة، وسير الأنبياء. ويتحقق التناص الدينى فى المجموعة بنوعيه الجزئى.. والكلى، ففى الأول يضمن الكاتب خطابه السردى بآية قرآنية يستوحى أسلوبها ومعناها، حيث ترقى الأم ابنها الحزين العاطل بليسانس آداب فى قصة الرقص فوق الرمال قائلة:

"سلامتك يا كبد أمك. أعوذ برب الفلق، من شر ما خلق، خرجت حزينة ناحية المطبخ.. وهى تدعو الله أن يحمينى من شر الوسواس الخناس، الذى يوسوس فى صدور الناس"[٦٤].

يسهم التناص هنا فى تحقيق التعدد اللغوى، وتداخل ألوان من الخطاب دينية وأدبية واجتماعية... لتشكل فى النهاية خطاباً سردياً كلياً لطائفة معينة ذات ثقافة خاصة تنتمى إليها الشخصية.

"كل ناثر تقريباً يسلك طريقاً مختلفة تماماً، إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك، بل إنه يصير أكثر عمقاً، لأن ذلك يسهم في نوعيته وتفرده"[٦٥].

* * *

(د) التناص العلمي : نادر الوجود في المجموعة إذ يصادفنا في موضع واحد فقط في قصة "موسم القتل الجميل"، حيث يأتي على لسان الزوجة الخائنة التي تصف – من منظورها الخاص – تفكك العلاقة بينها وبين الزوج المغترب وتعلقها بالصديق المقيم" أصبح هاشم مثل الخاتم في إصبعي.. لم أعد أكلمه عن خالد (الزوج). الكلام في الحب.. وعن الحب لا ينتهي.. سحرني بكلامه وجذبني نحوه بحبل من كتان.. رجل كله حيوية وشيطنة.. وخفة دم.. شغلني.. وأذاب الثلج، الذي التف حول قلبي. كلما ازددت تعلقـاً بهاشم، ازددت بعدا عن خالد. سنة الحياة.. العضو الذي ليست له وظيفة يضمر ويتلاشى..!! "[٦٦].

هكذا تتعدد الخطابات وتتنوع الدلالات، بالتفاعل مع نص سابق على مستوى اللغة والمضمون، لكنه محكم الصياغة تجعله أشبه بالمقلدات[٦٧] أو المنقحات في تراثنا البلاغي. وشبيه بهذا النوع التناص من لغة أجنبية "توقفت حتى لا أصدم أمي.. ولا أجرح مشاعرها.. ولا تفجع في ابنها البكر. أمي سيدة عظيمة.. تصنع من الفول عشر أكلات متنوعة.. لذيذة. ذهب عصر الفول يا أمي ودخلنا في عصر الغول.. وأكلات الهمبورجر، والفرايد تشكن، وماكدونالد، وومبي.. كله Take Away...!!"[٦٨].

إن هذا التناص يعكس رؤية الكاتب حول ثقافة التغريب والاستهلاك، بالإضافة إلى ما يؤديه في منظومة السرد من واقعية اللغة والحدث.

* * *

التناص الكلى :

أ- من أجناس أدبية : يشكل النص القصصى فى المجموعة نوعاً آخر من التناص، هو التناص الكلى على مستوى البنية السردية: "حيث يستعير الكاتب شكل الحدوته الشعبية أو طريقة الخبر التاريخى أو المخطوط المحقق أو إطار قصة دينية أو تاريخية، أو إطار المقامة، أو يستلهم سيرة شخصية تاريخية أو دينية أو مضمون أسطورة فرعونية أو عربية قديمة"(٦٩).

وقد قدم سعيد يقطين فى كتابه **(الرواية والتراث السردى)** أربع دراسات تطبيقية على التناص الكلى فى روايات "الزينى بركات" لجمال الغيطانى "وليالى ألف ليلة وليلة" لنجيب محفوظ و "نوار اللوز – تغريبة صالح بن عمران الزوفرى" لواسينى الأعرج "وليون الأفريقى" لأمين معلوف. وقد اعتمد فى دراسة التفاعل النصى فى هذه الأعمال الروائية على نموذج جيرار جينيت فى تمييزه بين خمسة أنواع من التداخل اعتمادا على تفاعلها الجزئى أو الكلى فى النص. "وفى تصور جينيت للمتتاليات النصية وجدناه يميز بين الأشكال التالية :

١- معمارية النص -٢- المناصة ٣- التناص ٤- الميتانصية ٥- التعلق النصى. هذه الأشكال أو الأنماط تتداخل... لكننا نجدها تختلف من حيث طبيعتها وماهيتها فمعمارية النص والتعلق النصى لهما طبيعة كلية.. إن طبيعة النمط المذكور تبدو لنا واضحة عندما نتحدث عن باقى الأنماط ذات الطبيعة الجزئية. فالمناص.. لا يمكن أن يكون كلياً، إنه بنية "نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص، ويمكن قول الشئ نفسه عن المتناص والميتانص"(٧٠).

ومهما يكن من تعسف فى هذا التقسيم الخماسى لأوجه التفاعل النصى الذى يعترف به سعيد يقطين نفسه ثم يعود فيتراجع عنه، فإنه يلفت نظرنا إلى اتجاهين أساسيين لتعلق نص بنص آخر وهما الاتجاهان الجزئى، والكلى. وينهى

الناقد دراسته التطبيقية على النصوص بأن التعلق النصى فى مستواه الكلى ينتج بنية سردية جديدة أو نصاً جديداً قائماً (عن تحويل واستيعاب للعديد من بنيات النص السابق السردية والحكائية)[71]. أو بما هو عملية إنتاج النص نفسه[72].

ويتجلى التناص الكلى فى مجموعة "رسالة إلى معالى الوزير" – موضوع الدراسة – فى جميع المجالات التى تنهل منها نصوصها سواء التناص الشعبى أو الأدبى أو الدينى.

ففى قصة "حكاية إدريس المصرى" يستوحى الكاتب شكل (الحكاية الشعبية) الشفاهية، وبعض لوازم القص فيها، كما نرى فى مقدمة القصة. "ونظراً لأن هذا الموظف المجهول يعد مثالاً لرجل كل العصور، فإننا نفسح له ولزوجه – المجال لكى يقصا بعض تلك المواقف: كل من زاوية الرؤية الخاصة به، لأن هذه الطريقة فى الحكى تجعل البطل راويا، والراوى بطلا، وتوحد بينهما فى فضاء سرد حيوى وديموقراطى فى آن واحد"[73].

يشير هذا المقطع إلى التداخل بين الراوى والبطل، وهو أحد خصائص القصص القديم الشعبى والفصيح (كالمقامة)، فنجد هنا أن الراوى هو المشارك / المتعدد (الزوج – الزوجة).

من اللوازم الشعبية فى القصة نفسها توظيف (الموال) لجذب انتباه المتلقى والترويح عنه، بالإضافة إلى إحداث قدر من تداخل الخطابات. ومن عناصر الحكى الشعبى الشفاهى فيها أيضاً الأسلوب الساخر الذى يقدم به الراوى الحكاية، وفيها يبرز صوته ودوره بوضوح بطريقة مباشرة ومقصودة: "حدث موقف آخر.. فى حكاية إدريس المصرى، تقوم بروايته زوجه السيدة إقبال حاتم، حيث إن دورها فى هذا الجزء أكثر إيجابية، باعتبارها الشخصية الفاعلة المحركة لفضاء السرد ومسيرة الأحداث. كما أن هذا يعد انعكاسا لإيماننا بقضية المساواة بين الرجل والمرأة.."[74].

إن هذه الطريقة الساخرة فى ظهور الرواى، وخطاب الزوجة هو ما يحاول

به السرد كسر الإيهام الفنى، والمحاكاة الساخرة للنصوص التراثية.

كما تضمن خاتمة القصة أيضاً خاتمة الحكاية الشعبية مع بعض التحوير والتغيير لها بما يعرف بالمحاكاة الساخرة "توتة توتة وما فرغت الحدوتة"، إنه يعكس أى يقلب الخاتمة التقليدية فى القصص الشعبى الشفاهى، حيث تفرغ الحدوتة. ولكن هنا لا تنتهى الحدوتة" وما فرغت الحدوتة".

فى قصة "رسالة إلى معالى الوزير" نجد تناصاً كلياً أدبياً آخر، حيث يتداخل النص مع شكل الرسالة الإخوانية وأسلوبها. ويعالج الكاتب فى هذه القصة مشكلة اقتصادية لها تداعياتها الإنسانية والاجتماعية المختلفة وهى بطالة الشباب الجامعى. ولا يقدم الكاتب القصة فى شكل سردى مألوف، وإنما يأتى السرد فى شكل رسالة موجهة من مرسل بالفعل (الراوى / البطل) إلى مرسل إليه مستقبل بالتوهم (الوزير / المسؤول) كما يتوقع المرسل نفسه فى المتن، من هنا اختار الكاتب – بوعى يقظ – عنوان القصة ليكون عنوانا للمجموعة كلها، لتشكل جملة العنوان الدلالة الأساسية فيها، وتمثل قصص المجموعة بما تعالجه – من قضايا حقيقية للواقع وما تطرحه من رؤية جديدة للعالم وحدات صغرى فى بنية كبرى هى الرسالة / الاستغاثة بمن بيدهم إقامة الأهرامات غير المعتدلة والموازين غير المتكافئة لوضع الأمور فى مكانها الصحيح.

كما يتخذ التناص الكلى فى المجموعة شكلا آخر، يستند إلى قرينة لغوية تكشف عن منظومة التناص، حيث يستدعى النص (سيرة شخصية تراثية) فى مجال الدين أو التاريخ أو الأدب، وهو استدعاء يقوم على الإشارة التى تغنى عن العبارة، بمعنى الاكتفاء بذكر اسم الشخصية – صاحبة السيرة – فقط فى سياق يستحضر معه القارئ بعض مقومات الشخصية الروحية والمادية، ويستعيد سيرتها الخالدة بمعظم تفاصيلها ومغازيها، ففى قصة "أميرة فى القلب" نجد الشاب "هانى محمود.. الزميل الوحيد الذى جذب انتباهها، وحرك فضولها. شاب فقير.. جاد.. ملتزم، يؤمن – مثلها – بالعروبة، والعربية، خير أمة.. لو توحدوا.. وفطنوا إلى

أهمية مكانهم ومكانتهم. يعتقد أن هناك سكاكين خفية وظاهرة تقطع أوصال الأمة، فصارت أقطارها مثالا صارخا للإخوة الأعداء..! يا عرب لماذا نسيتم رحمة (يسوع).. وعفة (مريم).. وحكمة (محمد).. وفراسة (عمر).. وشجاعة (على).. وفطنة (صلاح الدين)..؟! (٧٥).

- يحيلنا الكاتب / طه وادى فى هذا الجزء السردى إلى متناصات متعددة هى سيرة ست من الشخصيات العظيمة فى الدين والتاريخ، ولا شك أن لهذا دلالات عميقة فى قصة تعالج قضية وطنية قومية هى القضية الفلسطينية، وما يتعلق بهذا من إسقاط الماضى على الحاضر.

وهذا تناص كلى آخر من الأدب العالمى الأسبانى: 'الولد لن يعمل إلا بواسطة. ألا تعرف أحدا فى الحكومة أو مجلس الشعب.. أو حتى صحفى؟ ركبت رأسى مثل (دون كيشوت) – بدرجة جعلت الولد فؤاد يشك مثل أمه لفترة أننى متقاعس عن مساعدته(٧٦). إن النص فى هذا الجزء يستدعى شخصية البطل الدعى أو المغرور دون كيشوت بطل رواية 'دون كيشوت' لسير فانتيس الكاتب الأسبانى، ويشير إلى شخصيته السلبية من خلال إشارة موجزة للقصة الأسبانية بعلامة لا تتجاوز دالا واحدا. وقديماً قال القدماء (الإيجاز هو البلاغة) (٧٧). فى هذا النوع من التناص تكون اللغة أقل بينما تكون الدلالة أكبر، أى أن التناص يتشكل من مقتبس لغوى موجز، لكنه ذو مرجعية تاريخية وفكرية زاخرة الدلالة. وهنا يأتى دور القارئ المثقف ليحل شفرة النص، ويشارك من خلال لعبة اللغة فى تشكيل الدلالة الكلية للنص المفترض.

* * *

(ب) من أجناس غير أدبية : فى بعض النماذج يحدث التناص الكلى مع أجناس أخرى غير أدبية مثل الموسيقى أو السينما أو النحت: 'إن الرواية كما يقول باختين تحاكى بسخرية كل الأنواع الأخرى، بالضبط لأنها أنواع، وهى بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية. إنها تقصى بعضها، وتدمج بعضها الآخر

فى بنيتها الخاصة، معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى[٧٨].

تتشكل قصة 'الاتجاه المعاكس' من أربعة مقاطع تتدرج تنازليا من الطول إلى القصر، فالمقطع الأول يأتى فى ثلاث صفحات، والثانى فى صفحتين ونصف تقريباً، والثالث فى نصف صفحة، والمقطع الرابع والأخير لا يتجاوز ثلاثة أسطر. ربما لا نغالى فى القراءة إذا عقدنا الصلة بين هذا التدرج الكتابى وبين المقطوعة الموسيقية التى تأخذ نغماتها فى الانخفاض تمهيداً لقفلتها النهائية. وما يحرص البحث هنا على لفت الانتباه إليه أن التناص ليس غاية فى حد ذاته، وإنما هو وسيلة لغوية لإنتاج النص / الدلالة، هذا هو ما ينطبق بالفعل على التناص الموسيقى فى القصة التى تقول إن المقدمات دائماً تسبق النتائج وتمهّد لها، وهذه المأساة النهائية فى القصة (مصرع أسرة فقيرة بأكملها فى حادث سيارة يقودها مجموعة مستهترة منحرفة من الشباب المرفه الضال) هى محصلة منطقية لاستخفاف أمثالهم بكل القيم والمثل، والارتماء بين أحضان الشيطان، تماماً كما تتوالى النغمات الموسيقية تمهيداً للقفلة النهائية للمقطوعة.

* * *

تعقيب :

نخلص مما سبق إلى أن التناص فى مجموعة (رسالة إلى معالى الوزير) كثير ومتشعب على الصعيدين الكمى والكيفى. فهناك تناص جزئى من التراث الشعبى، والتراث الأدبى: العربى والعالمى والتراث الدينى، ومن بعض العلوم الطبيعية. كما أن هناك تناصا آخر كلياً مع أشكال وأجناس أدبية وغير أدبية، مثل الرسالة الإخوانية، والحكاية الشعبية، وفن الموسيقى، باعتبار أن القص شكل مفتوح يظل دائماً فى حالة صنع مغامرات كتابة أكثر منها كتابة مغامرات كما وصفها الناقد الفرنسى جان ريكاردو[٧٩].

وعلى ذلك فإن التناص مهارة لغوية يبرع الكاتب من خلالها فى إحداث نوع من التداخل بين الأجناس والخطابات والأفكار، ونوع من التواصل بين

الآداب والثقافات الإنسانية لخلق منظومة جديدة لا تنفصل عن القديم، بل تنطلق منه لتحلق نحو الحاضر والمستقبل، وتنتج نسقاً جديداً مولدا أو لانحويا (فى مفهوم ريفاتير)، وتبعث فى النص قيماً جمالية قديمة معاصرة فى آن واحد.

من هذا العرض يتضح أن مجموعة (رسالة إلى معالى الوزير) للكاتب/ الناقد.. طه وادى تعكس رؤية عميقة للعالم، كما تقدم تجديدا للقص من خلال عنصر مهم من عناصر البنية السردية وهو (التناص) الذى يشكل عنصرا جماليا بارزا فى هذه المجموعة .. وفى غيرها من الأعمال القصصية والروائية لطه وادى.

وقديماً قال الجاحظ: **(إذا كان المعنى شريفا.. واللفظ بليغا صنع فى القلوب صنيع الغيث فى التربة الكريمة)**[٨٠].

د. أميمة عبد الرحمن محمد

* * *

الهوامش

١- النص لجوناثان كوللر من كتاب "نظرية الأدب".
قام بترجمته د. جابر عصفور فى كتابه زمن الرواية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية، القاهرة، ط ١٩٩٩، ص ٨٥.

٢- طه وادى : الأفق البعيد (رواية)، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٨٥.

٣- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير (مجموعة قصصية)، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١١٩.

٤- المصدر السابق، ص ٨٣.

٥- المصدر السابق، ص ٨٦.

٦- انظر مثالين آخرين لهذا النوع "قصة رؤيا" ، و "قصة الكفن" فى مجموعته القصصية "صرخة فى غرفة زرقاء" ، ط١، مكتبة مصر، ١٩٩٦، ص ٢٥ ، ٤٧.

٧- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير ، ص ٥٩.

٨- المصدر السابق : ص ١٥٢ – ١٥٣.

٩- من ذلك :

- قصة "عمار يا مصر" فى مجموعته القصصية "عمار يا مصر"، ط٢ مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩١.
- قصة "تغريبة ولد اسمه كرم" فى مجموعته القصصية "الدموع لا تمسح الأحزان"، ط٢، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٣.
- قصة "أبوح يا أبوح" فى مجموعته القصصية "العشق والعطش"، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٣.

١٠- قصة "الكفن" فى مجموعته القصصية "صرخة فى غرفة زرقاء"، ص ٥٢.

١١- طه وادى : الممكن والمستحيل (رواية)، ط٢، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩١، ص ٧٧.

١٢- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير ، ص ٩٣ .

١٣- نجد نفس هذه الرؤية للكاتب حول الاغتراب فى قصته "أبوح يا أبوح" فى مجموعته "العشق والعطش" : "السفر ليس اغترابا وعذابا فحسب، أنه أيضاً طريق تحقيق الآمال المستحيلة"، ص ٨.

١٤- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير ، ص ١١٣ .

١٥- المصدر السابق : ص ٤٠ – ٤١.

١٦- د. عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية "بحث فى تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة، ع ٤٠، الكويت، ١٩٩٨، ص ١٥ – ٣٠.

١٧- د. صلاح فضل : أساليب السرد فى الراوية العربية، ط١، سلسلة دراسات نقدية، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٧٠.

١٨- تزفيتان تودروف : الشعرية، ترجمة شكرى المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال، المغرب، ١٩٩٠، ص ٨٤.

١٩- أحمد عوض جنيدى رشوان: التناص فى القصة القصيرة المعاصرة، رسالة ماجستير "مخطوط"، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٦.

٢٠- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردى "من أجل وعى جديد بالتراث" ، ط١، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٠.

٢١- جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهى، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط١، دار توبقال المغرب، ١٩٩١، ص ٢١ ، ٢٢.

٢٢- ممن تناولوا هذه النظرية بالشرح المفصل الدقيق:

- د. نبيلة إبراهيم "القارئ في النص، مجلة فصول، مج٥، ع١، الهيئة المصرية، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٤، ص ١٠١ - ١٠٨.
- شلوميت ريموت كنعان : التخييل القصصى، ترجمة لحسن أحمامة، ط١، دار الثقافة، المغرب، ١٩٩٥، فصل النص وقراءته، ص ١٧١ - ١٨٨.

٢٣- انظر : مايكل ريفاتير : سيميوطيقا الشعر : دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبورى غزول وهى مقالة مترجمة للفصل الأول من كتاب ريفاتير مضمنة فى كتاب مدخل إلى السميوطيقا إشراف د. سيزا قاسم، د. نصر حامد أبو زيد، د. ط، د. ت، دار إلياس العصرية، القاهرة ص ٢١٧ ، ٢١٨.

- سعيد يقطين : الراوية والتراث السردى ص ٢٢ - ٢٣ ، حيث يعتمد تقسيم جنيت الذى يجعل التناص أحد أوجه المتعاليات النصية الخمس (معمارية النص - التناص - الميتانص - المناصة - التعلق النصى).

٢٤- ميخائيل باختين : الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٢.

٢٥- تزفيتان تودروف: المبدأ الحوارى، ترجمة فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٤٧.

٢٦- ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ص ٥٣ - ٦٠.

٢٧- صبرى حافظ : التناص وإشارات العمل الأدبى، مجلة ألف "مجلة البلاغة المقارنة"، ع ٤، ربيع ١٩٨٤، الجامعة الأمريكية، القاهرة.

٢٨- يراجع : د. صلاح فضل : شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٠

- د. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى (مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٠.
- د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى، ط١، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٨٥.
- د. علوى الهاشمى : ظاهرة التعالق النصى فى الشعر السعودى الحديث، كتاب الرياض، ع ٥٢ – ٥٣ – ١٩٩٨م.

٢٩- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردى، ص ٢٦.

٣٠- استعير هذا التشبيه لجدته وشعريته من د. صلاح فضل فى دراسته عن الأرابيسك الشعرى عند عفيفى مطر فى كتابه أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، ١٩٩٥ دار الآداب بيروت، ص ٢٢٩.

٣١- د. منذر عياش : مقدمة كتاب ظاهرة التعالق النصى فى الشعر السعودى الحديث، ص ١٤.

٣٢- ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ص ٦٧.

٣٣- تزفيتان تودروف : الشعرية، ص ٤٢.

٣٤- طه وادى : فى البدء تكون الأحلام، ط١، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٤٢.

٣٥- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردى، ص ١٠ -١١.

٣٦- انظر مثالا على ذلك: طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير، ص ٩٢.

٣٧- المصدر السابق : ص ٩٣

٣٨- المصدر السابق : ص ١٠٠.

٣٩- عبد الله ابراهيم: المتخيل السردى، ص ٥٨.

٤٠- ابن الأثير: المثل السائر تحقيق د. أحمد الحوفى، د. بدوى طبانة، د. ت، ص ٢٣٤ – ٢٥٤.

٤١- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير ، ص ١٠٧.

٤٢- انظر مثالا على ذلك المصدر السابق، ص ١٥٠ "كالمستجير من الرمضاء بالنار".

٤٣- المصدر السابق : ص ٢٥

٤٤- المصدر السابق : ص ٥١.
٤٥- مايكل ريفاتير : سيميوطيقا الشعر، ص ٢٢٧ – ٢٢٩.
٤٦- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير، ص ٦٩.
٤٧- المصدر السابق : ص ١٧.
٤٨- د. محمد العبـــد: اللغة والإبداع الأدبى، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٤٢.
٤٩- د. طه وادى : القصـــة ديـوان العـرب، ط١، لونجمان، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٨١.
٥٠- تودوروف : الشعرية، ص ٤٠ – ٤١.
٥١- المرجع السابق : ص ٤٠.
٥٢- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير ، ص ٤٣.
٥٣- ميخائيل باختين : شعرية دوستوفيسكى، ترجمة د. جميل نصيف التكريتى، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص ٢٧٦.
٥٤- جوليا كريستيفا : علم النص، ص ٧٨.
٥٥- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير ، ص ٨٤.
٥٦- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى، ص ٥٩.
٥٧- د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، ط٣، دار غريب، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢٤٦ – ٢٤٧.
٥٨- من ذلك قصة "الموت والصدى" فى مجموعة دائرة اللهب، ط٢، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩١.
- قصة "تألم ولكن" فى مجموعة "صرخة فى غرفة زرقاء".
- معظم قصص مجموعته "العشق والعطش".
٥٩- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير ، ص ٦٢ – ٦٥.
٦٠- المصدر السابق، ص ٦٣.
٦١- المصدر السابق، ص ١٣٩.
٦٢- المصدر السابق، ص ١٥٣.
٦٣- المصدر السابق، ص ٧٢.
٦٤- المصدر السابق، ص ١٢٨.

٦٥- ميخائيل باختين : الخطاب الروائى، ص ٦٧.

٦٦- راجع محمد بن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، د. ت، مطبعة المدنى، القاهرة، ص ٣٦١.

٦٧- المقلد، المستغنى بنفسه المشهور الذى يضرب به المثل.

٦٨- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير ، ص ١٣٧.

٦٩- طه وادى : القصة ديوان العرب ، ص ١٨٣.

٧٠- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردى، ص ٢٨.

٧١- المصدر السابق : ص ٣٧ – ١٢١.

٧٢- فاطمة قنديل : التناص فى شعر السبعينات ، ط سلسلة كتابات نقدية، ع ٨٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٩٧.

٧٣- طه وادى : رسالة إلى معالى الوزير ، ص ١٧.

٧٤- المصدر السابق : ص ٢٨.

٧٥- المصدر السابق : ص ٣٩.

٧٦- المصدر السابق : ص ١٥١.

٧٧- النص لبعد الله بن المقفع من كتاب الجاحظ (البيان والتبين) ط١، ص ١١٥.

٧٨- انظر :

- سعيد يقطين : ص ١١٧
- تودروف : الشعرية ص ٤٢.

٧٩- د. جابر عصفور : زمن الرواية، ص ٦٤.

٨٠- الجاحظ : البيان والتبين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٨٣.

* * *

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

١- طه وادى : - الأفق البعيد (رواية) ، ط١، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٤م.
- دائر اللهب (مجموعة قصصية)، ط٢ ، مكتبة مصر ، القاهرة، ١٩٩١م.
- الدموع لا تمسح الأحزان (مجموعة قصصية)، ط٢ ، مكتبة مصر ، القاهرة، ١٩٩١م.
- رسالة إلى معالى الوزير (مجموعة قصصية)، ط١ ، مكتبة مصر ، القاهرة، ١٩٩٩م.
- صرخة فى غرفة زرقاء (مجموعة قصصية)، ط١ ، مكتبة مصر ، القاهرة، ١٩٩٦م.
- العشق والعطش (مجموعة قصصية)، ط١ ، مكتبة مصر ، القاهرة، ١٩٩٣م.
- عمار يا مصر (مجموعة قصصية)، ط٢ ، مكتبة مصر ، القاهرة، ١٩٩١م.
- فى البدء تكون الأحلام (خواطر أدبية)، ط١ ، الهيئة المصرية ، القاهرة، ١٩٩٥م.

ثانياً : المراجع العربية :

١- ابن الأثير : المثل السائر، تحقيق د. أحمد الحوفى، د. بدوى طبانة، د. ط، د. ت.

٢- د. جابر عصفور : زمن الرواية، ط مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٩٩م.

٣- الجاحظ : البيان والتبين ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ط٥، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٥م.

٤- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردى (من أجل وعى جديد بالتراث). ط١، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٢م.
٥- د. صلاح فضل :
- أساليب السرد فى الراوية العربية، ط١، سلسلة دراسات نقدية، دار سعاد الصباح، الكويت – القاهرة، ١٩٩٢م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥م.
- شفرات النص، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٠م.
٦- د. طه وادى : القصة ديوان العرب، ط١، لونجمان، القاهرة، ٢٠٠١م.
٧- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى (مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة)، ط المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٠م.
٨- د. عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية (بحث فى تقنيات السرد)، ط١، سلسلة عالم المعرفة، ع٤٠، الكويت، ١٩٩٨م.
٩- د. علوى الهاشمى: ظاهرة التعالق النصى فى الشعر السعودى الحديث، كتاب الرياض، ع ٥٢ – ٥٣، الرياض، ١٩٩٨م.
١٠- فاطمة قنديل : التناص فى شعر السبعينات ، سلسلة كتابات نقدية، ع ٨٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ١٩٩٩م.
١١- محمد بن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، د. ت، مطبعة المدنى، القاهرة.
١٢- د. محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبى، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٩.
١٣- د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى، ط١، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٨٥م.
١٤- د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، ط٣، دار غريب، القاهرة، ١٩٨١م.

ثالثاً : المراجع المترجمة :

١- تزفتيان تودروف : الشعرية، ترجمة شكرى المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال، المغرب، ١٩٩٠م.

٢- جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهى، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١م.
٣- شلوميت ريمون كنعان : التخييل القصصى، ترجمة لحسن أحامة، ط١، دار الثقافة، المغرب، ١٩٩٥م.
٤- مجموعة من المؤلفين : مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف د. سيزا قاسم، د. نصر حامد أبو زيد، د. ت، دار إلياس العصرية، القاهرة.
٥- ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م.

رابعاً : الدوريات :

١- مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة)، ع٤، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٤م.
٢- مجلة فصول، ع١، مج٥، الهيئة المصرية، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٤م(*).

* * *

(*) نشرت هذه الدراسة فى : مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة ، العد (٢٩) – أغسطس ٢٠٠١.

مضمون الشكل وإشكالية التشكيل في .. (الأفق البعيد)

د. محمد مصطفى سليم

مدرس الأدب الحديث

كلية الآداب – جامعة بنى سويف

تعددت الدراسات النقدية المنصبة حول إبراز كنه العلاقة المعقدة بين الثالوث الفني (المرسل- الرسالة – المرسل أليه) تبياناً لغاية العملية الإبداعية،كما انصرف جانب غير قليل من هذه الدراسات إلى محاولة الوصول لجوهر العلاقة السابقة في ضوء التوجه العام صوب العلوم التجريبية ،أو بالأحرى تحول العلوم الإنسانية من علوم تجريدية إلى علوم تجريبية، مستفيدة من المنجز الثقافي والحضاري في شتى المجالات،ومنها النقد الأدبي.

وكانت الدعوة إلى **عِلمية النقد** هي قمة هذا التوجه بوصفه طريقة تتخذ من الوسائل المنضبطة ما يؤدي بها إلي إدراك العلاقات الكامنة التي ينطوي عليها النص،وتتخفي وراء ظاهره المتمثل في النسيج اللغوي؛ من أجل الوصول إلى الخصوصية التشكيلية والدلالية، التي تميزه عن غيره.

ويمكن عد (مضمون الشكل) مدخلاً غير محدودٍ للكشف عن هذه العلاقات الكامنة،وينبعث ذلك من كون مضمون الشكل رؤية لاستنباط دلالات يحملها الشكل الفني للجنس الأدبي،مع توظيف الأداة لخدمة هذه الدلالات المحمولة عن قصد؛ مما يعني بأن انتظام الشكل، أو القالب،علي هذا النحو ليس عملية قدرية أو تلقائية، إنما هي عملية حرفية مقصودة، تتم عن وعي. وهذا ما نجده في تشكيل فضاء الصفحة، أو انتهاك بياضها عبر توظيف تقنيات الطباعة،بحيث لا تغفل جوانب الربط بين هذا التشكيل النصي للرواية وبين عالمها الإنساني والاجتماعي،فضلاً عن العناصر الفنية

المكونة للجنس الأدبي. كل ذلك يتم وفق رؤية منسجمة ذات طابع دال.

من هذا المنطق تطمح هذه القراءة أن تحلل رواية **(الأفق البعيد) لطه وادي،تحت ما يمكن تسميته بـــ (ديمقراطية النص/ ديكتاتورية الواقع).**

الأفق البعيد[1] موضوع القراءة، هي العمل الإبداعي الثالث والروائي الأول للدكتور طه وادي، يلتحم تزامنها الحدثى بواقع متهدم، ترسمّ في ظل هزيمة حرب حزيران القاسية، وانكسار المشروع القومي التسلطي ، وضياع الهوية القومية بضياع الأرض العربية، وتخَيم ظلال الإحباط واليأس والعجز علي واقع يتفتت، وذهاب الحقيقة بين الحلم والوهم، وبنفس الكيفية، التحمت الرواية بذوات عربية ضعيفة، ماضية نحو التقزم أمام قوة العدو القافزة نحو التفحل وفرض سياسة الهيمنة الإرهابية علي المنطقة، وأصبح الضياع الداخلي والخارجي نتيجة منطقية لتفسخ العلاقات المتنافرة بين الأفراد والسلطة من جهة، وتجذُر العلاقات الاجتماعية القائمة علي صراع التقاليد بين الأفراد بعضهم ببعض من جهة أخرى، **وحول هذه المعاني الظاهرة والثاوية في الراوية، تتجلى ماهيتها الإبداعية في كونها ممارسة سياسة وإبداعا أدبياً في الأن نفسه.**

وتتأسس هذه القراءة حول إبراز كنه العلاقة المعقدة بين جماليات الثالوث الفني (الكاتب – النص – القارئ) في ضوء الربط الدلالي بين توظيف المفاهيم الفنية في بنية النص، واستقاء العناصر الاجتماعية والسياسية والحضارية من بنيات المجتمع، التي يتحدد علي أثرها جوهر التداخل في علاقة الكاتب بالقارئ عبر النص حيناً، والتراجع المؤقت بينهما حيناً آخر. فعلى مستوى الشكل / الأداة يقف التكنيك الفني للرواية نسيجاً، تختلط فيه أنماط القصص المتعددة، من حوار ومنولوج وسرد وصفي وزمان ومكان ولحظات الحضور بالنهاية المفتوحة،بحيث تتجاور /تتداخل هذه العناصر الفنية فيما بينها مشكلة وعاءً ديمقراطياً، تُصب فيه ديكتاتورية الواقع،وخطاً نصياً يتوازى – بالاستيعاب – مع خط المجتمع.

وإضاءة لمسارات هذه القراءة، نلقي ضوءاً علي المضمون/ الموقف الروائي من

بؤرة الصراع الحدثي فيها،الذي تتسرب عناصره علي نسقيْن هما: الفردي الاجتماعي والجماعي السياسي،ينطلقان منه ويفيضان إليه.

على النسق السياسي: **تقف منظومة الخلاص والبحث عن الهوية متمثلة في جيل من الثوّار المثقفــين، المصـــابين بلعنـة الحروب (حرب٤٨-٥٦- لبنان ٦٢، ٦٧)، والخارجين من بواتق أيديولوجيات متباينة،بعد أن احترقت ذواتهم في مواجهتها بثورة ١٩٥٢**، ويتبدى تناغم هذا التباين الفكري في تلاقى ثورية (فتحي عبد الكريم) رئيس تحرير مجلة الفجر الجديد، و(حازم حسام الدين) اليساري المتطرف،و(ربيع سيف الدولة) العضو السابق في جماعة الإخوان المسلمين، و(شريف حمدي) الصحفي المتشرنق حول نفسه والكافر بكل قيمة، والفتاة المتحررة (أميرة) المحررة بالمجلة، و(سمير ميخائيل) الذي يمثل شريحة من الأقباط، وغيرهم من المقهورين ذاتياً وجماعياً، بفعل الثورة التي أوجدت تلك النقائض، وحاربتها جمعياً بفرض الدولة التسلطية عليها؛فتولدت علاقات ضديّة متنافرة مع السلطة،أسهم في إحداثها تخرج الشخصيات من وراء قضبان السجون؛ مما ساعد علي تهاوي أيديولوجياتهم (يمين / يسار/ إخوان/ شيوعية) إبقاءً علي خصوصية الأيديولوجية التنويرية الثائرة.

وفي المقابل، تأتي جماعة (خالد الشناوي) العضو المنتدب بالجريدة بظله النظامي الحكومي، وزينب عبد السلام وزوجها (وحيد عزت) الضابط السابق بالقوات المسلحة، حيث يمثلون شقاً سلطوياً مواجهاً،يتمركز في مختلف القطاعات والهيئات، ليؤدي دوره في إحباط الممارسة السياسية الجماعية للفكر التقدمي المعارض، الذي يؤمن بأن (الفردية خطيئة جوهرية، وأن الشوق إلي الوحدة المفقودة لا يمكن أن يخمــد)[٢]. فتوالت الإنذارات والتهديدات، التي تستبدل بالقتل عند الضرورة، مثلما حدث مع (حازم)، ولكي يكتمل الدور المنوط بالشق السلطوي، لجأ أيضاً إلي تشويه الوعي الجماهيري بزائف الكلام. وهنا تتجلي فداحة الهوة السحيقة بين الشقيْن، لتدفق التصارعات بين الإرهاب النظامي والتنظيم الجماعي.

ويتشكل صراع النسق الاجتماعي علي الفردية، المبرزة للتصدع المضيع للأنا

داخل المجتمع المشرف علي الضياع كذلك، ويظهر ذلك الصراع في صورة درامية، تشي بالمأساة الطامسة لمعالم الشخصية الإيجابية،فها هو(فتحي) الشخصية المحورية في الرواية، بصراعه بين العاطفة (أميرة الحبيبة) والواجب (نظيرة الزوجة / الأولاد / المجتمع)،فانمحتْ ملامحه،وبهتت، فلا هو بالحبيب الولهان علي طول الخط، ولا هو بالأب القائم علي رسالته نحو الأبناء،ولا هو بالمصلح المؤدي لتكاليف الإصلاح، ضاعت شخصيته وسط تصارع هذه الشخصيات المتوزع عليها.والأمر كذلك مع غيره من الشخصيات، وإن اختلفت الصورة.

بإزاء صراع هذيْن النسقيْن، نجد أن منطق القهر والتناحر يحكم العلاقة فيهما، بينما تختفي الحرية والتراضي منهما؛ مما توج اليأس والعجز حصاداً منطقياً ونتيجة جبرية، آخذا طابع الثورة الجماعية حيناً، والتمرد الفردي حيناً آخر.

ثمة صورتان متداخلتان أشعلتا حركية الصراع، ووقفتا خلف حتمية اليأس والضياع ، أولهما: صورة الأمة المريضة بواقعها السوداوي، البائن من الفرقة، والتمزق، وتصدع علاقات الجوار بين الدول، فضلاً عن هزائمها العنقودية المتناسلة.وثانيهما: صورة المجتمع غير المتجانس فكريا بصبغته المأسوية، المطروحة في صراع التقاليد البالية، وتفشي الحرمان والفقر في ثناياه، وقد لعب الحوار دوراً بارزاً في نقل هاتين الصورتين، لما حمل من أحاديث سياسية حادة وأوصاف اجتماعية صادقة.

هناك صراع حضاري، لا يقل يأساً عن هذين النسقيْن، تداخلت أزمنته (ماضي/ حاضر/ مستقبل) مشكلة علاقة تعاقبيّة، تبدأ بالظهور ثم الاختفاء وأخيراً الانبعاث. فظهور الماضي الذهبي واقتحامه للواقع الفعلي المتعفن- وذلك باستدعاء العناصر التراثية ممثلة في الأهرامات وأبي الهول ورمسيس وغيرها، كمحاولة لاستنطاق الذات الحضارية المصرية – يعقبه اختفاء للحاضر، بما تجسده البطولات الشعاراتية الزائفة، وخيانة البطولات، وقتل الأحرار. واعتقال الكلمات. وأخيراً: يأتي انبعاث المستقبل، الذي لا يتحدد – فعلياً – إلا علي يد القارئ الواعي بتداعيات القراءات التأويلية، وهذا ما نحن بصدد الدخول فيه :

يكاد يسود اتفاق، بين الكثير من النقاد، على أن علاقة النص (الصورة) بالواقع (المادة) غامضة ومعقدة. غير أن فلاسفة الفن والجمال، يؤكدون على الوحدة بينهما، ويذهب جان برتليمي إلى أن (المادة والصورة يعتمد كل منهما على الآخر، ويمارس كلاهما على الآخر تأثيرًا)[٣]، وعلى القارئ أن يثبت هذا الاعتماد، ويحدد ذلك التأثير.

انطلاقاً من هذا المفهوم، تجسد (الأفق البعيد) مرحلة تاريخية ذات أوجه متعددة، وتفسيرات متباينة، وهي مرحلة ما بعد الهزيمة، ولأنها كذلك، رفض تكنيك الرواية الخضوع لوتيرة بنائية واحدة، تفرض عليه واحدية الرؤية والمنظور والدلالة، وإنما جاء علي صورة تحديثية، تتسم بالتعدد والتداخل، الذي من شأنه أن يسمح بتعدد الأصوات والمناظير، ولقد تعددت أنماط القص، فامتزج الحوار بالمنولوج، والسرد الوصفي بالفلاش باك، وأحلام اليقظة بتيار الشعور، وتداخلت الأزمنة(ماضي/حاضر) والأمكنة، فاتعسْت رقعتها، وتعاقبت المشاهد بما فيها من فجوات زمانية متباينة ولحظات الحضور الفاصلة بينهما، والتحم النص التراثي (الشعري/الشعبي) بالنص الروائي؛ مما عمل علي زيادة حركية النص، والنص علي هذه الهيئة لا يهدأ، فهو في حالة ثورية وجدلية دائمة، تتمرد علي استجلاب الدلالات القائمة علي قانون السببية ومنطق السُلَمية. وعلي ضوء ذلك النهج يتراجع المؤلف تاركاً الفضاء الروائي للعناصر الفنية المتعددة، تشارك في رسمه دونما التزام بأحادية القص.

ولقد أتاحت هذه الديمقراطية القصيّة للقارئ منظوراً شمولياً لتأمل الديكتاتورية الواقعية، بإرهابها وقمعها. كما أنها أوهنت التطور المتتابع للأحداث، مقدمة رقعة دلالية متسعة، ومفردات فنية متنوعة بتنوع الأنماط الاجتماعية المتجزئة، ولحظات التكشف لعلاقات التنافر السائد في واقع قهري، وتصل هذه الطريقة إلي قمتها عند النهاية المفتوحة، التي تراجع عندها المؤلف، لينضم القارئ إلي هذه المجموعة الفنية، واضعاً نهاية الرواية.

إن تضامن هذه الأدوات الفنية آلياً، لم يأت عبثاً، بل جاء كل شيء بقصد ووعي؛ ليتجادل الحلم بالواقع، والمعاش بالمتخيل، حتى يتمكن القارئ من تقصي المشكلة(تأزم الهوية) علي أكثر من مستوى، ويساعده علي ذلك-كما قلت- تلك اللحظة التاريخية المُجسدة بأشكالها المُتعددة وتأويلاتها المتباينة.فالحوار المركّز، والمكثف، والحامل للمعني والمعني الآخر،يفجر تساؤلات وتشويقات تجعل القارئ يشارك الكاتب فيما يطرح، ولو أردنا مثالاً من الرواية يؤكد كلامنا عن الحوار، لنقلنا كل حوارات الرواية برمتها لما فيها من متعة عقلية، تنشأ من حملها لأحاديث سياسية حارة. ولكن نسوق حواراً واقعياً،في ظاهره بُعد وانفصال عن السياسة، وفي باطنه قرب واتصال حميم بها، وهذا الحوار دار بين (إسماعيل الفراش)و(فتحي عبد الكريم) علي النحو التالي :

- مبسوط يا إسماعيل ؟
- الحمد لله رضا،الرضا أساس السعادة.
- تقول كلاماً كبيراً يا عم إسماعيل.
- العفو، أنا راجل علي قَدّ حالي، ولكن الحياة علمتني.
- إيه ؟
- القناعة مفتاح السعادة.
- عندك أولاد ؟
- ثمانية. ثمانية فقط يا سعادة البك .
- ما شاء الله .
- سامي في الطب، وسلوى في التجارة، وممدوح ميكانيكي ، والباقون في المدارس.
- أي مداس ؟
- لا أدري، يذهبون في الصباح كل يوم وفي آخر السنة ينجحون، وآهي ماشية، وقل يا باسط"[٤] .

وكثيراً ما يتداخل السرد الوصفي مع المنولوج، مبرزاً توحد الراوي

بالشخصية، توحد الهموم والدور المطلوب. فعلي امتداد ثلاث صفحات، يتناوب السرد الوصفي مع المنولوج قص الحكاية بلغة حيوية، علي النحو الآتي: "أحسَّ أنه يواجه تحديات صعبة علي جميع المستويات، اسمه صار له وزن كبير في الأوساط السياسية والصحفية، تناثرت إشاعات عن احتمال ترشيحه لوظائف أعلى رغم أن السلطة تهابه،لأنه لا يهادن ولا ينافق، فتحي عبد الكريم ، ماذا تقبل أن تكون: مسئول الدعوة والفكر في الاتحاد الاشتراكي، أم رئيس تحرير الجريدة الرسمية [أبو الهول] أم رئيس مصلحة الاستعلامات ... سأظل مستقلا في الفكر والسياسة حتى لو عادت الأحزاب من جديد.أحس أن عظامه مكسرة، ويافوخه وقلبه ممزقان. عاش طوال عمره أميناً، نشأ فقيراً وحيداً، وهب حياته للجماهير،الجماهير العربية،لم يا رب ألقيت علي ظهري أعباء البشر أجمعين ؟ ولم أُعذب بكل ما أنا مشغول به ومحسود عليه ؟كل مجالات الكفاح تهون إلا القضية الخاصة، نظر إلي ساعته..." [٥].

كما خلع طه وادي علي المكان صفة الحياة، وأنسن الطبيعة في علاقة الشخصية بها، لتستقر دلالاتها في ذاكرة القارئ، حتى أصبح المكان عنصراً بنائياً فعالاً في عالم الرواية المتخلق، بحيث فقد تفاصيله الميتة ونتوءاته الجامدة، وتجاوز حيزه الطبوغرافي، فكل شيء يتجاوب مع معاناة الشخصية المأسوية، بداية من التماثيل الحجرية التي تكبر، وغرف المكاتب والنوم التي تسكب فيها الشكوى، والفنادق والبارات والشوارع التي تضيق وتتسع، والكباري واللوحات، ونتائج الحائط والآيات القرآنية المعلقة علي الجدران، والصالونات بأثاثاتها المختلفة لاختلاف ساكنيها . كل هذا الاستخدام لم يقف عند بُعده الديكوري بطابعه الكرنفالي، فلا مجال للتنميق الأجوف، والاعتباطية العابثة بالألفاظ، فكل الوحدات المكانية بفضاءاتها تتظافر وظيفياً، لتكون العالم القصصي المزدحم بالتناقضات والازدواجيات الثائرة.

* * *

هناك تداخل واختلاط من نوع آخر يتجاور مع تداخلات العناصر الفنية في بنية الرواية، ويخص هذا بعض المذاهب الأدبية والفنية التي تقمصتها الرواية، متنقلة بين الرومانسية والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية .

فالأفق البعيد، رواية رومانسية بفيض مشاعرها وغزارتها، واكتظاظها بلقطات الكآبة الرومانسية، والحزن الحالم المنبثق من تباين الإحساس العميق بالتفاهة ، والغثيان ، والوحدة القاتلة ، والتخلي المطلق، فاللحظات العاطفية التي سرقها فتحي مع أميرة ، ليست إلا هدهدة لكآبته من الواقع الظالم الصادم للمشاعر. وهي أيضاً رواية رمزية لشاعرية لغتها الموسومة بالحدة في التعبير، والنبض بالإشارات والقبض علي الدلالات المكَثفة النابعة من المشاهد الجادة والأوصاف الحارة.

كما يمثل (فتحي عبد الكريم) بطل الرواية، نقطةً تلتقي عندها الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، بل ينعكسان منها. فعلي الرغم من تميز هذه الشخصية الرئيسية بالفردية الخاصة داخل الشريحة الاجتماعية، فإن معيار الخلاص يتوقف عليها؛ لأنها تعد اليد القوية التي تطمح في بناء الحياة بعد تفسخها، وبعين القدر الطموح يحاول البطل أن يعطي الحياة أكثر مما يأخذ منها، وتلكم هي سمات الواقعية النقدية،كما يراها الناقد.

بيد أن حياة الوهم والحسرة،أو محصول العجز واليأس، مما يكسر الواقعية النقدية ، ويخالفها في غير قصد من جانب المؤلف؛ لأنه لم يضع أمامه تجنب هذا الكسر، بقدر ما كان يشغله طرح قضية للقارئ الساعي للخلاص. ومن هنا ، تجاوز الفرد البطل في (الأفق البعيد) مفهوم الفرد في الواقعية النقدية، من كونها فردية يائسة، تبصر عيوب مجتمعها و(لا تستطيع أن تنتقل من القول إلي الفعل، إنها تفتقر إلي المبادرة الإيجابية القادرة علي تغيير المجتمع، لأنها تلتحم بالقوى القـــادرة علي تغييره، وبذلك ينتهي صراعها، إما باليأس أو بالضيـــاع أو الخضوع)[٦]. وهذا ما حدث للبطل في الرواية.

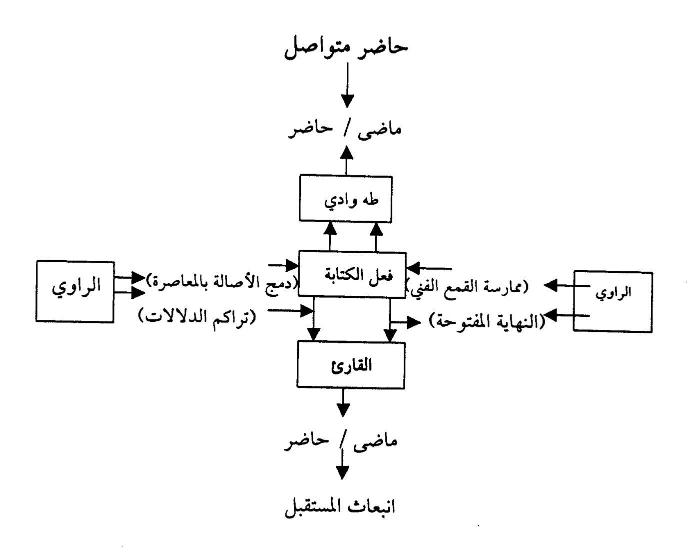
وتوازي البعد عن الواقعية النقدية بالقرب من الواقعية الاشتراكية ، وتم هذا من خلال الاستفاضة في تحليل مكونات الدواخل النفسية للشخصية المحورية البطل وعلاقتها بالواقع، بوصفها كائناً اجتماعياً. وما كان ذلك ليتم، إلاّ عبر ما تتحلى به الواقعية الاشتراكية من القدرة علي "أن تصور من الداخل البشر الذين يكرسون طاقتهم لبناء مستقبل مختلف"[٧]. دون اكتراث بخواتيم الأعمال.

* * *

النهاية المفتوحة .... ورواية بقلم القارئ:

عجزت الشخصيات الروائية عن جمع اللبنات المبعثرة من بنايات المقاومة والتصدي، بما تعين القارئ علي إقامة هندسة خلاصية. حيث لم تتكشف له أية سياسة وأي وجود ؛لأن محصلة الارتواء الروائي، كانت العجز عن إيجاد الهوية السياسية والماهية الوجودية، بمناحيها المتعددة، ولما قدم المؤلف(النهاية المفتوحة) علي أنها بداية، يتحدد علي أساسها دور القارئ ومسئولية المؤلف، فقد كان ذلك إعلانا ضمنيا بدخول القارئ في الفعل الإبداعي.

لكن مسئولية المؤلف قد يعتريها الضعف إزاء خطورة النهاية المفتوحة، فعندما يضع المؤلف أمام الاختيار وتحديد الدلالة، يجب عليه ألا يمارس الضغط والتأثير الديكتاتوري عليه، وذلك بتجنبه قذف الإيحاءات الخاصة لأفكار بعينها في أحداث الرواية، من شأنها التلويح للقارئ برؤية معينة، تدفعه للتعاطف معها؛ مما يعمل علي استثارة وتحريك رؤية مخبوءة في ذاكرته . كما يجب عليه أن يعيَ تخوم الصور الفردية الاجتماعية لنماذج الشخصيات الروائية، بحيث يمكن رد أفعالها وسلوكياتها إلي أحداث إنسانية عامة،تحكم العلاقات الاجتماعية حتى يستطيع القارئ، أن يتعاطف مع الأصلح والمُناسب للنهاية المنطقية. على هذا الأساس يتحدد القائم بفعل الكتابة، الذي يوضحه النموذج الآتي:



في النهاية المفتوحة، يشيع طه وادي الواقع الاجتماعي والسياسي(الميت)، في جنازة جماعية مستمرة، وقد ملأت الطرقات رمزاً للضياع. وفقدان الأمل في الخلاص، مع إطالة الانتظار لبزوغ الفجر، وتلكم هي رسالته للقارئ الإيجابي : "الحزن مسيطر. الناس حيارى . الموكب الجنائزي مستمر . عانقت كفها كفه، وهما يحاولان السير في طريق آخر ناحية البحر .....

- تعبت يا أميرة؟
- لا . لا أدري .
- نعود للبنسيون ؟
- ليس قبل أن أرى الفجر..."(٨).

ولما بدت النهاية المفتوحة، كانت ضرورة العودة إلي النص؛لتفجير المفاهيم

السائدة فيه، وإعادة بنائها وفق الدلالات المطروحة. وهنا، يفسح المؤلف للقارئ مكاناً ليقف بجواره في عملية الخلق والإبداع، بل مقاومة التحديات الاجتماعية والسياسية، متكئاً في ذلك علي انتزاع الدلالات المتخفية،دون ربط ميكانيكي وانعكاس مرآوي بين ظواهر المجتمع واستراتيجيات النص .

فالكاتب هنا، يشخص ، ويصف المعاني الظاهرة والثاوية في الرواية، بما يدعم خرق جدارات السائد والتمرد علي حواجز المنطق، وعلي القارئ أن يستقرئ هذه المعطيات لكي يستشرف، ويستبصر دوره وحضوره الحاضرين، وذلك بإعادة تسويد الرواية، وقراءتها، وتأويلها فنياً ودلالياً، ثم التقاط الرؤى، وترتيبها، غير عابئ بالمثول فقط في منطقية العلاقة بين الدال والمدلول علي مستوى التلفظ والجمل اللغوية.

فالذي حدث في رواية الأفق البعيد، أن المؤلف جسدّها صيغةً، تصعد بتجلياتها، وتعلو، ثم تهبط تلقائياً علي ذاكرة القارئ، الذي يطيح بها جانباً بفعل ممارسته، وملابساته للدلالات المهربة إليه من وعي الكاتب بهويته، وبفعل إصراره علي الحضور الحضاري الفضفاض، ثم يبدأ، آلياً، في إبداع واقع معافى،صحيح، من واقع أقل عافية، أو معدوم الصحة.

هنا، تصبح مهمة الكاتب ليس كتابة الرواية في حد ذاتها، وإنما تتبدّى مهمته في صنع وإعداد القارئ القادر علي الكتابة والإبداع، وذلك بمده – من البداية حتى النهاية – بخبرة، تجعله قادراً علي تحمل الأمانة، وتمنحه قوة تعينه علي السفر الطويل وصولاً إلي ذلك الأفق البعيد. وهو إذ يقف به المقام القصدي عند هذا الدور، فإنه يقف – بصحوة الانتظار – وقد مدّ إحدى يديه للقارئ، وطوى في الأخرى مجموعة من أوراق وكتابات عن شخصيات تحترق بنار اليأس، والعجز من الوصول إلي الأفق البعيد. وبهذه الرؤية الفنية الواعية، يكون الكاتب الحقيقي ليس طه وادي أو فتحي عبد الكريم، وإنما هو القارئ الواعي، الذي تقلقه أزمنة الرواية، والبحث عن وجود متحقق في – أفق بعيد.

الهوامش

(١) طه وادي : الأفق البعيد، مكتبة مصر، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

(٢) إرنست فيشر : ضرورة الفن،الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ،١٩٩١،ص ١١٣.

(٣) جان برتليمي : في معنى الواقعية، ترجمة : أمين العيوطي ، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٨٥ص ٤٣.

(٤) الرواية، ص٨٩.

(٥) الرواية، ص٧٧.

(٦) أحمد الهوا ري : البطل في الروايـــــة، دار المعـــارف، القاهرة ، ١٩٩٠، ص١٢٢.

(٧) المرجع السابق ، ص٩٩.

(٨) الرواية، ص٢١٢.

د. محمد مصطفى سليم

***

الممكن والمستحيل .. لطه وادي

(قراءة نقدية)

أ.د. شــفيع السـيد
أستاذ البلاغة والنقد
كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

بداية مثيرة حقًا تلك التي بدأت بها رواية "الممكن والمستحيل" للدكتور طه وادي، فهي تضع القارئ منذ اللحظة الأولى، في جو محاكمة، يستمع فيها – أول ما يستمع – إلى صوت متهم (لا تُعرف هُويتُه ابتداء)، وقد أخذ يناشد القاضي، ووكيل النيابة (وكلاهما امرأة) أن يستمعا إلى ما يقول، حتى يهتديا إلى الحقيقة التي تنشدها الأطراف جميعًا. ثم ما يلبث المتهم أن تتكشف حقيقته، فإذا هو امرأة كذلك، وما تفتأ حقيقة أخرى تتجلى أمام القارئ، هي توحد شخوص: القاضية، ووكيلة النيابة، بل المتهمة، وكاتبة الجلسة، والمحامية، والشاهدة، والجمهور الذي يشهد المحاكمة، فتلك الشخصيات جميعًا كل في واحد، والمحاكمة إذًا ليست إلا وقفة مع النفس، وفيها تتحاور الشخصية المحورية "منال الموجي" مع ذاتها، متقمصة أدوار الشخصيات السابقة، مدافعة عن موقفها. وإذا كنا نشهد في الفصل الأول من الرواية كثيرًا من تفصيلات تلك المحاكمة المتخيلة، فإنا نشهد في الفصل الأخير منها لحظة من التهيؤ المادي والشعوري لبدئها، فبعد واقعة القبض على "منال الموجي" مع رجل الأعمال الكويتي "فيصل سليمان" في أحد الفنادق بحي الدقي، ثم إطلاق سراحها لعدم ثبوت تهمة عليها – عادت إلى البيت، ثم دخلت غرفة نومها، واستلقت على سريرها، وألح عليها رغم التعب والحزن، خاطر عنيد: "هو أن تحاكم نفسها، وتستعرض أحداث حياتها... استرخت في هدوء على السرير، وسرحت البصر المحير، كأنما تقرأ سِفر الماضي من بعيد..!!" (ص١٥٦). فإذا عُدنا إلى الفصل الأول وجدنا الفقرة التالية التي تصور وضع "منال" إبان فراغها من تلك المحاكمة الذاتية:

"تقوقعت منال على السرير في حجرة ذات ضوء شاحب، كانت تلبس قميص نوم أبيض، بينما استغرقت نائلة، (ابنتها التي لم يمض على مولدها سوى أشهر قلائل) في نوم عميق. مع دخان السيجارة الذي تبتلع بعضه في شراهة، ويفني البعض الآخر في ضوء الحجرة الخافت، تأملت فانتازيا المحاكمة الساخرة التي نصبتها لنفسها، ولسان حالها يتساءل: هل يمكن أن يكون الإنسان الخصم والحكم مع ذاته؟ ماذا حدث للدنيـــا؟ امـــرأة في عمر الزهور تتألم، تتأوه، تصرخ طالبة الرحمة، ولا مغيث؟!". (ص١٠).

والبناء الروائي بهذا الشكل يبدأ من داخل شخصية (منال)، ثم يرتد في النهاية إليها كذلك، فهو بناء شبه دائرى، يتلاقى فيه طرفا الدائرة، خلافا للنمط الشائع الذي تبنى فيه الأحداث من البداية في خط مستقيم، تتباعد فيه المسافة بين نقطة النهاية ونقطة البداية.

وفيما بين هاتين النقطتين، اللتين تلاقتا في رواية (الممكن والمستحيل)، قدم الكاتب رؤية فنية لواقع مجتمعنا المصري في مرحلة زمنية معينة، من خلال عدة شخصيات يمكن اعتبارهم – إلى حدٍ ما – (عينة لهذا الواقع). أهم هذه الشخصيات – إلى جانب منال – الثلاثي: "أحمد يوسف"، الطالب بكلية الطب، و"شعبان عوضين" الطالب بكلية اللغة العربية، و"حسنين حامد" العامل الميكانيكي. ارتبط كل من هؤلاء الثلاثة عاطفيا بــ"منال"، وعاشوا بسبب ذلك أزمة خاصة، في الوقت الذي كانوا فيه جميعا يتنفسون مناخ أزمة عامة تغشى الوطن بأسره، هي النكسة العسكرية التي مُنيت بها مصر في عام ١٩٦٧. فتداخلت الأزمتان، وبدت بينهما علاقة قوية، فقد كانت تلك النكسة صدمة شديدة الوطأة على الحس الوطني، ضاعف من تأثيرها حالة اللاسلم واللاحرب التي أعقبتها. وأسلمت الشباب – بخاصة – إلى حالة من الحيرة والضياع، وحفرت في أعماقه إحساسًا بالهزيمة، تجاوبت معها الهزيمة على المستوى الشخصي لدى الشبان الثلاثة المشار إليهم، حتى ليمكن القول بأن الهزيمة التي تجرعها كل منهم في حبه لــ"منال" إنما هي انعكاس – على نحو ما – للهزيمة على المستوى

الوطني. بل إن "منال الموجي" نفسها، التي يبدو أنها حققت بزواجها من "مصطفى بركة" – مدير شركة الأمل للمستحضرات الطبية – ما كانت تطمح إليه من حياة ناعمة مترفة – هُزِمت هي أيضًا في حبها، لأحمد يوسف، الذي نسجت خيوطه الأولى بيديها، حين كانت طالبة في دبلوم التجارة، ووجدت فيه فارس أحلامها الذي يهز مشاعرها، ويملأ وجدانها. فبدأت بإثارة انتباهه، حتى انجذب إليها، وبادلها حبًا بحب. وكان تخرجه في كلية الطب هو الفرصة لتحقيق الأمل المرتقب، في زواجه من "منال"، لكن هذا الأمل خبا وتبدد أمام الظروف التي خلقتها الهزيمة في المقام الأول، وتتمثل في الاستغراق في هموم الوطن، وتقديمها على كل الهموم والمطامح الشخصية، كما تتمثل – بدرجة أقل – في الحيلولة بين الشباب، والعمل الذي يدر عليهم من المال ما يعين على إقامة حياة زوجية، نتيجة لوضعهم تحت التجنيد لأجل غير مُسمى. في كلا الأمرين – وأولهما بخاصة – تكمن مشكلة "أحمد يوسف".

على الجانب الآخر تبدو (منال) شخصية تعيش همومها الخاصة، وتُعنى بأحلامها في السعادة والمتعة الشخصية، وبذلك كانت هناك فجوة عميقة بين الشخصيتين، سترتها – إلى حين – علاقة الحب، وشخصها، في مرحلة مبكرة من الحدث الروائي، ذلك الحوار الذي دار بينهما فوق كوبرى الجامعة حينما كانا عائدين معًا، في وقت متأخر من الليل، بعد سهرة مع عدد من أصدقاء أحمد من طلاب الجامعة، سيطر عليها حديث السياسة والحرب. لقد شُغل كلاهما بشيء مختلف؛ شُغلت "منال" بأضواء فندق شيراتون الملونة، على حين شُغل "أحمد" بمتابعة صياد عجوز في النيل. ويمضى الحوار بينهما هكذا:

- "هذا الصياد المسكين يتحدى الليل والعجز.
- كم يتكلف قضاء ليلة في الفندق يا أحمد؟
- الليلة طويلة جدًا على هذا الصياد العجوز.
- ليلة الفرح ستكون ليلة عظيمة.
- متى يطلع النهار، ويعود الصياد إلى الشاطىء؟

- في شهر العسل لن نفترق في الليل أو النهار، لن نسمح لأحدٍ بزيارتنا.
- لا أحد يفكر في أحزان هذا الصياد العجوز.
- يبدو لي أحيانًا أنك تسخر من أحلامي.
- أحلامي تتحقق عندما يتحرر كل شبر من الأرض العربية، ويوم ترفرف راية الوحدة.
- أرجو أن يطيل الله في عمرك يا حبيبي. (ص٢٦ ، ٢٧).

ليس ثمة شك في أن تعلُّق (منال) بحياة الترف والمتعة لا يرجع إلى الهزيمة التي حلت بالوطن، وإنما يرجع أساسًا إلى شيء خاص في فطرتها وتكوينها، ثم نما بفعل عوامل خارجية، من بينها الهزيمة، التي قطعت الطريق على حبها الحقيقي (أحمد يوسف)، وجعلته ينصرف عنها ليعيش محنة الوطن. وبوسع القارئ أن يتبين ذلك في حديث صامت جرى بضمير المتكلم متقاطعًا مع السرد بضمير الغائب: أحمد هو الرجل الذي كانت تحلم به.. شاب مهذب مثقف، يدعو إلى الاحترام. من سخرية القدر أن أحمد هو الذي أوصلها بيديه إلى طريق مصطفى بركة. هذه الدنيا عجيبة، قلبى عليك يا أحمد! كيف أخرجتك من حياتي بهذه السرعة؟ على كلٍّ أحمد ما زال في بداية الطريق، سوف يوفقه الله إلي فتاة جديرة به، لا تكون عفريتة مثلى!! لن أنتظر. لن أعيش حياة فقيرة بعد اليوم. مصطفى بركة هو الحقيقة الكبرى التي أعيشها الآن، مدير شركة، شقة في الزمالك، عربة فارهة. رجل مجرب يعرف معنى الحياة، فيه ظل من أب لم أتعرف عليه من قرب. الصول عبد الله (أبوها) - كان الله في عونه — عاش عمره بعيدا، في سيناء، والزقازيق، والسلوم، والصعيد. يتنقل حسب كتيبة المشاة التي ينتمي إليها. عشنا طوال العمر محرومين من حنانه وقربه. البنت مهما كانت قطعة من الأم فهي لا تستغني عن حنان الأب مطلقًا، مصطفى بركة سيكون الزوج والحبيب، والأب، والمستقبل الآمن، الحياة فرص، ويجب على المرء أن يمتص، حتى النخاع، كل فرصة تأتي إليه. (ص٧٩ ، ٨٠).

ويكاد هذا الحديث الصامت نفسه يتكرر في موضع لاحق من الرواية، مضافًا

إليه هذه المرة، الربط بين حالة الضياع والتمزق التي يعيشها المجتمع – ممثلاً في بعض أفراده – وبين النكسة العسكرية، فإذا تذكرنا أن هذا الحديث جاشت به أعماق (منال) أدركنا أنه – في حقيقة الأمر – تعبير عن فكر المؤلف المثقف – أستاذ الجامعة – الذي يمتلك القدرة على فلسفة الأمور، واستخلاص حقائق الأشياء من ركام الظواهر الطافية على السطح. وليس تعبيرًا عن إدراك فتاة محدودة الفكر والثقافة، متوسطة التعليم. تقول "منال" في هذا الحديث: "أين أنت الآن يا أحمد؟ كم أنا حزينة من أجلك!! لقد اعتقلوك يا عزيزي، لأن مبادئك لا تتلاءم مع واقع خشن تعيش فيه. ليس من الغريب أن يفرز جيل النكسة هذه النماذج التعيسة.. أنا، أنت، حسنين، شعبان، سنية! لم يعد من السهل وسط أيام الضباب أن نفرق بين الوهم والحقيقة، والممكن والمستحيل. أيام مُرة، وجيل مضيع، وأوضاع مقلوبة، كل فرد لا يفكر إلا في ذاته، ولا يدرى إن كان يسير في طريق الممكن أم في متاهة المستحيل، بل لقد أصبح من السهل أن تكون الحقيقة وهمًا، والمستحيل مُمكنًا. (ص٩٣).

لقد أقدمت "منال" على المستحيل حين اختارت "مصطفى بركة" زوجًا لها، على الرغم من فارق السن الكبير بينهما، إذ يبلغ ثلاثين عامًا، فقد ترملت في زهرة الشباب وربيع العمر، على حين كان يتحرك في أحشائها جنين، لم يلبث أن خرج إلى الحياة بعد وقت قصير (نائلة). وفي هذا الوضع الجديد تراجع شأنها كثيرًا في عالم النساء، وغدت مثل زهرة ذبلت في غير أوانها. هل يمكن القول إذًا إنها في حالتها التعيسة التي آلت إليها، **صورة موازية للوطن التعيس. هي في نكسة والوطن في نكسة، هي اختارت مصيرها، واتخذت قرارها راكبة متن المستحيل، والنتيجة الآن أنها (أرملة عذراء، وأم في حاجة إلى أم). ومصر، باتخاذها قرار الحرب المتهور، مضت كذلك في طريق المستحيل، والنتيجة أنها تعيش، مرحلة مائعة يسمونها حالة اللاسلم واللاحرب.** وهنا يأتي السؤال المطروح في الفصل الثاني من الرواية: "هل الشجرة حين تسقط أو الزهرة عندما تذبل، هل هما المسئولتان عما أصابهما، أم أن هناك عوامل معقدة ومركبة تؤدي إلى السقوط والذبول.؟!" (ص٢٠).

وامتدادًا لمنطق الاختلاف بينها، وبين أحمد يوسف، نراه قد آثر الممكن على المستحيل، والممكن عنده الحياة بغير امرأة، أما المستحيل فهو الحياة بغير وطن.

ويأتي موقف ابن "مصطفى بركة" من "نائلة"، أخته غير الشقيقة، وأمها "منال" عقب وفاة أبيه، إذ تنمر لهما، وطردهما من البيت - يأتي هذا الموقف تأكيدًا لطغيان الشعور بالأثرة، وانتهاز الفرص، دون رعاية لأي اعتبار. مرة أخرى تبدو لنا شخصية "منال"، وقد تجاوزت مستوى تفكيرها، إذ راحت تتساءل، في ثورة غضب، عن مدى ارتباط هذا السلوك الأخلاقي المشين بالنكسة أو غيرها من الأسباب، فتقول: ".. نحن في عالم كله كلاب.. كلاب مسعورة.. من يصدق: أخ يريد أن يطرد أخته، التي لم يجف رباطها السري بعد إلى الشارع؟ هذا زمن النكسة وعصر الجياع. يا للأسف أشد الناس غنى أكثرهم جوعًا.. ترى هل النكسة مسئولة عن كل ما نحن فيه..؟ أم أن هناك أسبابًا أخرى هي نفسها سبب النكسة، وسبب الخراب الأخلاقي الذي نعيش فيه.؟ (ص١٣٤).

على أن طمع الأخ الأكبر واستئثاره بأكبر نصيب من الميراث، واغتياله لحقوق إخوته، أشقاء أم غير أشقاء، أمر لا يرجع إلى طبيعة ظروف المرحلة التاريخية التي يمر بها مجتمع من المجتمعات، بقدر ما يرجع إلى طبيعة النفس البشرية الأمارة بالسوء. وهكذا فإن ما حدث لـ "منال" وطفلتها الرضيعة، من جانب ابن زوجها، مما تجرى به الحياة في كل عصر، وليس أثرًا من آثار الهزيمة العسكرية التي حلت بالوطن. وقد كان حريًا بـ "منال" المنظرة للقيم والأخلاقيات ألا تنحدر هي أيضًا إلى ما هو أسوأ، وهو ذهابها إلى فندق شيراتون، واختلاؤها بالشاب الكويتي "فيصل سليمان" في غرفته، حتى قبضت عليهما الشرطة. وإذا كان التحقيق لم يسفر عن إدانتها بشيء فإن الشبهة قائمة، خاصة أنه لم تتبين دوافع نزيهة حقيقية وراء هذا اللقاء.

هذا الذي نلحظه على رسم المؤلف لشخصية (منال)، لا يحول بيننا وبين التنويه بما أضافه من لمسة جديدة، إلى تقنيات الشكل الروائي، مبتعدًا - إلى حد كبير - عن نمطية الشكل التقليدي، الذي كان من الممكن أن يجتذب إليه موضوع روايته.

وتبدو تلك اللمسة فيما يمكن وصفه بـ "تذبذب السياق" بين الداخل والخارج، أو بين باطن الشخصية وظاهرها، فبينما يتغلغل الكاتب في أعماق الشخصية ليرصد الخواطر والهواجس التي تضطرب فيها في لحظة من اللحظات، إذ به يطفو على السطح في لحظة تالية ليصف واقعا ماديًا يحيط بالشخصية كما يصف الشخصية نفسها. بهذا الأسلوب تعامل مع شخصية "منال" في الصفحات الأولى من الرواية، إذ تسلل إلى عقلها الباطن، وقدم ما يجرى فيه على النحو الآتي:

"طرقت القاضية مرات ومرات، ونظرت من خلف المنظار، فأسكتت النائبة قبل أن تكمل: يجب أن يحترم الجمهور هيبة ساحة القضاء. ومن باب أولى يجب أن تلتزم النائبة الموقرة بذلك. وأرى أنه من باب العدل أن ترفع الجلسة للاستراحة حفاظًا على حياد التحقيق وأمانة الحكم..."، ثم كانت الفترة التالية هي قوله: "تقوقعت منال على السرير في حجرة ذات ضوء شاحب..." إلى آخر ما ذكرنا من قبل. (ص١٠ من الرواية).

وقد انطوت هذه التقنية أحيانًا على إلغاء فكرة الزمن التقليدى، حيث يكون الانتقال من باطن الشخصية، بكل ما تموج به من ذكريات وآمال في لحظة معينة، إلى وصفها من الخارج في لحظة زمنية متأخرة عن اللحظة السابقة. فعلى حين ينبني السياق الروائي – ذات مرة – من حديث "شعبان عوضين" لنفسه بقوله: "أمها (يقصد أم منال) قالت إن الدكتور أحمد سوف يخطبها، لكنه توظف وسافر.. ولم يحدث شيء. هل غير رأيه؟. على كل حال باب الأمل ما زال مفتوحًا، ويوم أعين معيدًا في جامعة الأزهر سوف تتبدل الأحوال، وتتغير الآراء. ساعتها لن تعترض الأم ولن تتردد منال..!".

على حين يتشكل السياق من هذا الحديث، نراه يقفز بعد الجملة الأخيرة، ليتخذ مستوى آخر، هو مستوى السرد أو الوصف العادي، إذ يصل الفقرة السابقة بفقرة جديدة يقول فيها: "أستيقظ شعبان في الصباح على حوار عالي الصوت بين الأم والأب.. الحاج عوضين يرفض النزول إلى الدكان. ليس عنده شيء يُباع أو

يشترى. فكر في زيارة أقاربه في القرية. الأم تتهمه بالإهمال وعدم إدراك المسئولية، فهو يريد أن يذهب لزيارة القرية، ويصرف بعض ما معه، بينما الأولاد قد كبروا، والأسرة في حاجة إلى كل مليم". (ص٦١ ، ٦٢).

وقد اتخذ طه وادي من تقنية (تذبذب السياق) السابقة أداة أساسية لتقديم شخصياته، والتنقل بينها، فجاء إيقاع الحدث الروائي سريعًا نشطًا.

تقنية أخرى باشرها المؤلف في روايته – ربما لم يسبق إليها – وإن كانت **في وجه** منها – تبدو متأثرة بما حدث في المسرح الحديث منذ سنوات **ليست بالقليلة، وهو سقوط ما يسمى بالحائط الرابع، ويعني به الحائط الوهمي الذي يفترض وجوده بين الممثلين** على خشبة المسرح، **وجمهور النظارة، وتوجه الممثل بالخطاب مباشرة إليهم.** وتبدو – في وجه آخر – متأثرة بأسلوب منشد السيرة الشعبية في **عصر مضى. هكذا** فعل طه وادي في مواطن عدة من روايته. **وأول ما يطالعنا من ذلك قوله في مطلع** الفصل الثاني:

قال الروائى يا سادة يا كرام:

تركتُ منال لكم تقص عليكم بعض مواقف من حياتها، **وتصور لقطات** متقاطعة من حكايتها، فكاتبُ اليوم ينبغي أن يكون **ديمقراطي النزعة مع شخصياته** وقرائه، يترك المجال للشخصيات تعبر عن نفسها، وترسم إطار حياتها، **ولا تتدخل** بينها وبين القــارئ حتى يكتشف القارئ بنفسه ما توحى به **الأحداث، وتدل عليه** الحكاية". (ص١٩).

ولم يقتصر الحضور المباشر للمؤلف/ الراوى على مخاطبة القراء، بل أضاف إلى ذلك دخوله في حوار مع الشخصيات الروائية نفسها (انظر ص٢٠، ٩٦، ١٠٦). وهذا لون من التجريب لم تتح له فرصة كافية بعد، لاختباره وإثبات جدواه في بناء العمل الروائي. ولا تثريب على المؤلف – أو غيره من الكتاب – في استخدام تقنيات جديدة، **فقد سبق أن انتهت الرواية على أيدي بعض الكتاب الفرنسيين** المعاصرين – من خلال التجريب – **إلى ما سمى بـــ "اللاشكل". والملاحظة السريعة**

على صنيع المؤلف في هذا الصدد، إسرافه بعض الشيء في استعراض ثقافته الخاصة، واستخدام بعض العبارات الدالة على التهكم والسخرية دون مقتضٍ، على نحو ما نرى في النص السابق، حيث يقول: "ومن عجب أن هناك كاتبًا قديمًا اتبع هذه الطريقة فيما روى من قصص وأخبار، يدعى أبا الفرج الأصفهاني، صاحب كتاب "الأغاني"، ذهبتُ أبحث عن الكتاب عند بعض الأساتذة وطلاب الدراسات العليا، فوجدتهم كلهم يعرفونه. لكن أحدًا لم يقرأه أو يمتلكه، فاعتمدتُ على الحافظة في تذكر نص قاله، في سياق حديثه عن أخبار مجنون ليلى، حيث قال إنه جمع من أخبار المجنون ما اتسق ولم يختلف، فإذا اختلف الرواة نسب كل رواية إلى راويها، حتى يُبرىء نفسه من شك طاعنٍ أو متتبعٍ للعيوب.!!

كما عرفت أيضًا أن هذه طريقة حديثة في كتابة الرواية المعاصرة في كثير من بلاد الغرب والشرق، وفي بعض بلدان العالم الثالث، الذي يسمى في بعض الأحيان الدول النامية أو النائمة، لست أدرى فأنا – كما قلت – صاحبُ حافظة خئون.. ولله في خلقه شئون!!." (ص١٩، ٢٠).

أما توظيف المؤلف للتراث الشعبي، متمثلاً في (الموال) و(الأغنية الشعبية) فقد جاء استخدامه لكل منهما بشكل بسيط مباشر، فكلاهما في موضعه يتجاوب مع الموقف، ويعدُ صدى له ولا شيء أكثر من ذلك. مثل تلك الأغنية التي تقول:

يمامــة بيضـــــه **ومنــين أجيبهــا**
طـارت يانينـــه **عنــد صاحبهــا**
وخطفهـا البلبـل **وطـــار وياهـــا**
قصــده يانينـــه **يعــرف لُغـــاها**
تطير وتجيـــــني **قاصـده تسليــني**
لا حلفْ بدينـــي **لا طيـــر ويّـــاها**

كانت مما حفظته "منال" وهي في فريق الموسيقى بالمدرسة الإعدادية، لكنها ترددت في خاطرها، وهي تتهيأ للنوم، بعد انتشائها بالسعادة مع "مصطفى بركة" ذات

ليلة، ويقينها بأنها استحوذت على قلبه، وأنه تعلق بها تعلقًا شديدًا، وأن أملها في الزواج منه بات وشيكًا. فجاءت الأغنية معبرة عن الإحساس بالسعادة دالة عليه.

تبقى كلمة أخيرة هي أنني لم أشأ أن أطوق عنق صاحبي الدكتور طه وادي، مؤلف هذه الرواية، بعبارات الثناء العامة، اعتقادا مني بأن ذلك ضرب من (المجاملة) لا يخدم العمل الأدبي، ولا يخدم صاحبه، لهذا عدلتُ عن هذا الطريق، ورأيت أن أقدم هذه القراءة النقدية المتواضعة، فهي في رأيي أصدق تحية وأخلص تقدير[*].

دكتور شفيع السيد

* * *

[*] مجلة "عالم الكتاب" القاهرة: العدد ٢٧ يوليو ١٩٩٠ .

دوائر القهر في : كهف طه وادي السحري

أ.د. كمال الدين حسين
أستاذ المسرح والأدب الشعبي
كلية رياض الأطفال – جامعة القاهرة

عندما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢، و كانت توابعها بالرغم من كونها ثورة سلمية، كانت كالبحر الثائر، الذي يجتاح موجه كل ما يعترضه، لا يفرق في بعض الأحيان بين من يجيد السباحة ومن لا يجيدها. وفي اجتياح الأمواج، يتعرض الكثيرون لقسوتها أو ظلمها، قصداً أو عفواً. ويبقى هناك المظلوم ومن يدعي أنه ظُلم، فغالباً مالا يعترف من لا يجيد السباحة بجهله، والأغلب أن كثيرين يعشقون أن يكونوا ضحايا وشهداء، حتي ولو بالحكايات.

ولا تقتصر قسوة البحر علي أمواجه. فهناك أيضاً دواماته بدوائرها القاهرة لكل شئ، والتي تتحكم بالأشياء أو الإنسان، الذي لا يجد مهرباً أمامه إلا السقوط، وقسوة الدوامات بدوائرها تكون أقسى من الأمواج، فغالباً ما نلاحظ الأمواج، أو يكون لها مقدمات تشعرنا بها، فيحترس من يحترس، وينجو من ينجو، ويغرق من لا يستطيع الفرار.

أما الدوامات فهي تفاجئنا دوماً، فننتقل بلا وعي بين دوائرها التي تُلقي بنا من دائرة إلي أخرى حتي نسقط في مركز الدوامة ... وعندها نلوم الدوامة ناسين أننا لم نلاحظ دوائرها، ولم ندرك تحكمها فينا، وقدرتها علي سحبنا إلي مركزها، حيث السقوط والابتلاع. هكذا حال البحار وحال الثورات ... التي تَعني التغير، والتغير يعني زوال السلطة من البعض، وانتقالها إلي البعض. كما أن الثورة تعني الحَراك الاجتماعي الذي يسعد به الكثيرون، ويطحن معه آخرين كلما اقتربوا من دوائرها ومراكزها.

•

لذلك لم يكن بمستغرب بعد أن استقرت أمور الثورة في مصر، أو بعد ما أصابها بعض الوهن، أن تندفع الأقلام تدين وتتهم، وترسم، وتصف صوراً لشهداء وضحايا ابتلعتهم دوامات التغير ودوائره، وهي ما اتفق علي تعريفها بدوائر القهر الاجتماعي. وتناسى أصحاب هذه الأقلام أن الظالم لا وجود له إلا في وجود من يرضى كونه مظلوماً، وأن دوائر القهر تقهر دوْماً الضعفاء ممن لا يستبعدونها.

الأمر إذاً مسئولية مشتركة بين الظالم والمظلوم، بين القاهر والمقهور، كلاهما مسئول عن استحكام الدوائر علي الأضعف. وهذا ما كان من أمر إبراهيم الشريف، بطل كهف طه وادي السحري، الذي ابتلعته دوائر القهر الاجتماعي التي عاشها، قبل أن يكون ضحية نظام. تلك الدوائر التي لم تساعد علي تنشئته قوياً، يمكنه الصمود أمام أنواء بحر الحياة، ودواماته التي تبتلع الضعفاء، وقد تكون سقطة إبراهيم الشريف، أنه فعلاً مع كونه مثقفاً كما سنرى، متفوقاً في دراسته ... إلا أنه لم يكن عضواً فعّالاً في مجتمعه، قادرًا علي الفعل... لقد كان صنيعةً للآخرين ...تمثالاً جميلاً صنعه أبوه أحمد الشريف. وحاول حمايته من الناس وعزله عن الناس، لذلك كان كسره أمراً سهلاً، وانكساره قوياً، لم يستطع منه شفاء.

وكان هذا سبباً قوياً في اختياره لطوق النجاة الذي حاول أن يستعيد به توازنه، وجده بالعزلة عن الناس، بالتعمق في الدين، في سلوكٍ أقرب إلي التصوف. وكأن تجربة الاعتقال لم تساعد علي صقله إنساناً قادرًا على الفعل بقدر ما حوّلته إنسانًا قدرياً، يترك مصيره للقدر، فهو صاحب اليد العليا علي كل شئ.

وتحيط دوائرُ القهر الاجتماعي هذه بعددٍ من الدوامات التي ساعدت علي ابتلاع إبراهيم علي مدي أحداث الرواية، والتي يُمكن استقراؤها من خلال محاور الحدث ، التي تشكل عدداً من النقاط الفارقة المميزة لحياة إبراهيم الشريف، والتي يمكن تحديدها بمراحل حياته التالية:

- نشأة إبراهيم حتي دخوله الجامعة، والتي امتازت بتأثير الأدب والتقاليد الاجتماعية لطبقته عليه.
- دخول إبراهيم الجامعة وحلمه الرومانسي بالتفوق، وحبه الأول.
- حياة المعتقل واكتشاف إبراهيم لواقع الحياة السياسية في مصر، واتجاهه للدين كطوق نجاة.
- مواجهة الحياة بعد المعتقل بالانعزال والتصوف.
- الاتكال علي الله في قراراته الرئيسية .

وقد ربط الكاتب هنا دوائر القهر الاجتماعي بالتطور السياسي والاجتماعي، الذي أصاب مصر الثورة في الفترة من ١٩٥٢حتى ١٩٨١، لحظة مقتل السادات، وهي الفترة الزمنية التي شاهدت الأحداث الرئيسية في حياة إبراهيم الشريف. وينبثق هنا تساؤل مؤداه... هل كان إبراهيم الشريف ضحية للنظام السياسي في مصر أم كان ضحية لواقع اجتماعي قاهر؟ هل بدأ كبت حرية إبراهيم لحظة اعتقاله أم منذ أن اختار له والده أحمد الشريف العزلة والبعد عن الحياة السياسية والاجتماعية في مصر؟! تساؤلات للإجابة عليها لابد أن نستعرض دوائر القهر التي رصدها طه وادي في كهفه. فكيف جاءت ؟

* * *

من خلال تعدد مستويات السرد بين الراوي/ القاص، الذي يقدم ويعقب ويسرد بعض الأحداث أحياناً وبين السرد من وجهة نظر الشخصيات حول ما يجري من أحداث، ومن خلال أسلوب تداخل أزمنة فعل السرد، حاول طه وادي أن يصور حياة إبراهيم الشريف، كاشفاً عن دوائر القهر التي كان يعيشها شباب مصر وأهلها فترة ما بعد الثورة، ممثلاً في إبراهيم الشريف وكريمة غالب زميلته في العمل وحبيبته. وإن كان الفعل السردي قد بدأ في لحظة متأخرة من حياة إبراهيم الشريف تسبق نهاية أحداث الرواية مباشرة، وهي اللحظة التي تحضر فيها كريمة

للقاء إبراهيم الشريف في شقته أو كهفه السحري الذي يجد فيه ملاذه من الحياة الخارجية بضجيجها ومخاوفها، وكأنه واحد من أهل الكهف.

يلجأ الراوئي إلي أسلوب الاسترجاع في الزمن ليعود إلي نشأة إبراهيم وطفولته وإلي لحظات تكوينه، التي شكلت أولي دوائر دوامات القهر الاجتماعي. ثم يقف بنا فجأة عند لحظة من هذه الطفولة، ليعود بنا مرة أخري للحظة اللقاء وخروج كريمة من المنزل، ليعود بها بنفس الأسلوب إلي لحظة ماضية من حياتها وطفولته، ليعقد شيبه مقارنة بين طفولة كل من إبراهيم وكريمة بشكل غير مباشر، باعتبارهما نموذجيْن لجيليْن مختلفين في العمر، لكن لكل منهما دوائر قهره، وأولها انتماؤهما لنفس الطبقة. ويستمر القاص بنفس الأسلوب طوال الرواية تقريباً. ينتقل بنا ما بين الماضي البعيد والماضي القريب، ليقص من وجهة نظره تارة أومن وجهة نظر شخصياته تارة أخرى عن بعض مواقف من حياة إبراهيم الشريف.

* * *

ملمح آخر استخدمه طه وادي في كهفه السحري، وهو الاستخدام الرمزي للأسماء وإكسابها دلالات أخلاقية، قسمها إلي دلالات للخير، وأخري ذات اتجاهات سلبية أو شريرة، متبعاً في ذلك ما أبدعه الراوي الشعبي في حكاياته الشعبية وشخوصها التي كانتْ ترمزُ دوماً للأخلاق بجانبها الإيجابي والسلبي. وإنْ كان طه وادي قد زاد عليها الدلالات الإسلامية. فالشريف رمز للشرف والنقاء، وإبراهيم هو خليل الله، وعبد الله خضر رجل الدين، رمزاً للخضر عليه السلام الذي علّم موسى مالم يكن يعلم، وعبير قنديل حب إبراهيم الأول، فهي رمزاً للضياء والروائح الطيبة، وكريمة التي أحبته رغم ما بينهما من فارق في السن، وفي المقابل نجد حسين غالب أبو كريمة الذي يرمز للاستقلال، وطارق فهمي الذي يرمز لنذير الشر وطارقي الفجر. هذه بعض أمثلة للاستخدام الرمزي للأسماء التي تضافرتْ مع غيرها من أساليب سرديةَ لترصد دوائر القهر الاجتمــاعي لأبناء

الطبقة الوسطي في مصر المسالمين السائرين بجوار الحائط، والتي يمكن أن نرصدها من خلال الرواية في الدوائر التالية:

- **دائرة التميز الطبقي والاجتماعي** : وهي أولى الدوائر التي شكلت محيط دوامات القهر الاجتماعي، وأكثرها اتساعاً، حتي في ظل وجود الثورة التي جاءت تزيل الفوارق الطبقية. لكنها مع ذلك صنعت طبقات جديدة يرصدها الكاتب في :
- **الأرستقراطية الوظيفية** : وهي طبقة كبار الموظفين في الدولة، ويمثلها المستشار عاطف سلام، ووالد يحي المليجي ضابط الثورة، والدكتور صبري فريد أستاذ الجامعة.

فالسيد المستشار رغم أنه من رجال القضاء المعدودين، إلا أنه مثل غيره من كبار الموظفين لا يقحم نفسه فيما لا يعنيه، ولا يعادي السلطة ربة نعمته:"نحن في دولة مؤسسات، وكل إدارة تعمل بشكل مستقل تماماً" ص (٦٢).

وفي موقف آخر يعتذر عن عدم إمكانية مساعدة إبراهيم الشريف : "تعلم أن رجال القضاء مثلي، محرومون من مزاولة النشاط السياسي والكتابة في الصحافة". ص(٦٥) وهذا يكون دفاعه عن عدم القدرة علي الفعل، والحرص علي الوظيفة، حتي وإنْ وعد بأن يكتب عن كل شئ عندما يُحال علي المعاش، وكما يقول أحمد الشريف :

(لا شك أنه أراد أن يداري خيبته، لأنه عجز عن مساعدتي، وإيجاد حل لمشكلة ابني أو معرفة مكانه) (ص ٦٥).

أما الصنف الثاني من الأرستقراطية الوظيفية: فيمثلها أساتذة الجامعة مثل الدكتور صبري فريد.. أستاذ اللغة الإنجليزية، والذين فضلوا العيش علي هامش الحياة في مصر، انتماؤهم الأول للدول التي أخذوا منها الدكتوراه، أما مصر فهي منفي أو بلد غربة لهم، كما يشخص إبراهيم الشريف حالة زميلته "سحر" المولودة في

إنجلترا أثناء وجود أبيها في البعثة، وأمها أيضاً أستاذة لغة إنجليزية في كلية البنات، أي أنها تحمل جنسية مشتركة، كما أنها تعيش في بيت إنجليزي مائة في المائة . ص(٣٣) كل شيء في المنزل مستورد من أوربا أو أمريكا. ص(١٠١). تعيش هذه الأسرة في مصر حياة غريبة عن مصريتهم التي ضحوا بها في سبيل إنجليزيتهم. البيت بالنسبة للأم مجرد فندق خمس نجوم، كل واحد يتصرف بشكل فردي مستقل، في البيت الجميع يتكلمون الإنجليزية ، إنها فتاة إنجليزية تدرس في الجامعة المصرية. ص(١٠٢) وتعيش حالة اغتراب في مصر. هكذا يصور إبراهيم الشريف زميلته سحر وأسرتها، وهي طبقة جديدة صنعتها الثورة. ولم تستطيع أن تكسبها الانتماء لمصر.

أما ثالث النماذج فهم المتنسبون للثورة مثل يحيى المليجي وأبيه:

فالأب ضابط سابق في الجيش، كان في الصف الثاني من رجال ثورة ٢٣ يوليو، تولي عدة مناصب إدارية هامة في مؤسسات اقتصادية مختلفة، والآن صار رئيس مجلس إدارة إحدى الشركات المؤممة . ص(٩٦). وهو يركب سيارة مرسيدس في عصر الاشتراكية كانت سيارة وزير الخارجية في العصر البائد ص(١٠٥). ويملك شاليه في هضبة الأهرام، يذهب إليه لحل بعض المشكلات العويصة، أو لقضاء أوقات سعيدة... به بعض الأثاث المأخوذ من قصور الأغنياء السابقين قبل ثورة يوليو... **(كيف ورث الضباط الأحرار الإقطاعيين الكبار ؟ ثمة تمثال صغير لابن آوى... حتى الآثار يا أولاد الكلب). ص(١٠٧).**

هذه الطبقة قد استباحت لنفسها كل شيء، أموال الشركات المؤممة، ومقتنيات الأسر الإقطاعية، وتراث الأمة، حتى شرف بناتها، كما حاول يحيى المليجي مع مها يوسف رزق الله، الابنة الصغرى لرجل رأسمالي أممت مصانعه فمات بالسكتة القلبية، وخرجت في لحظة ملل مع يحيى . يظن يحيى أنه ظفر بصيد ثمين. لا يا يحيى أنا فتاة متحررة، لكني غير متحللة... أمور كثيرة يمكن أن تستولى عليها

بالقوة أو بالمال.. أيها البورجوازي الانتهازي... إلا الشرف". ص(١٠٨). هكذا تصيح مها أمام أبناء هذه الطبقة الجديدة.

دائرة المتسلقين من الطبقة الوسطى: إذا كانت الأرستقراطية الجديدة تسعى للسلامة والعيش في حالها بعيداً عن الأنواء حفاظاً علي مصالحها، وطبقة المستغلين من أفراد الأرستقراطية الجديدة قد استغلوا الثورة لصالحهم كوالد يحيى المليجي . فإن الطبقة الوسطى قد أيضاً أفرزت" مستغليها الذين يسعون للصعود إلي الأرستقراطية الجديدة حتي لو على حساب أبناء طبقتهم. وبالطبع من خلال محاولات التقّرب من السلطة ومنهم طارق فهمي.

تنحصر مشكلة طارق فهمي في "موت أبيه وهو صغير، فاضطرت أمه أن تعمل خادمة في بيت العمدة، حاول أن ينتقم بالمذاكرة،... كان ابن العمدة يأكل اللحم ويلبس الحرير، أما هو فكان يأكل العيش بالجبن، ويلبس ملابس ابن العمدة القديمة .. ينجح بتفوق ، يكره النظام والنظافة والأخلاق والمبادئ. شعاره" أصلك وقتك". مستعد للتحالف حتى مع الشيطان لتحقيق ما يطمع فيه.." دخل قسم اللغة الإنجليزية من أجل الحصول علي وظيفة محترمة ومنصب مرموق..لذلك دخل اتحاد الطلبة ومنظمة الشباب، وثّق علاقته بالحرس الجامعي ورعاية الشباب". ص(١٠٤). وكان سبيله كتابة التقارير عن زملائه والوشاية بهم كما فعل بإبراهيم الشريف، منافسه في حب عبير قنديل.

وإذا كان طارق فهمي قد تسلق للوصول إلي السلطة والمنصب المرموق، وأصبح جاسوساً للسلطة، فإن هناك نموذجاً آخر للمتسلقين الذين يحتلون مناصب مرموقة، لكنهم يطمعون بجوارها إلي الثروة بأي طريق، ومنهم حسين غالب الموظف بالشئون الاجتماعية، الذي يجد في الزواج من النساء الثريات فرصة لتحقيق أطماعه. فهو يشغل منصب وكيل إدارة، تزوج من عفاف محمد أبو الوفا، لثروتها التي باعتها من أجله، وفي عمله تعرف علي أرملة قصدته في حاجة": سيدة

أنيقة رشيقة، عندها شقة، وورثتْ عن المرحوم بعض الأراضي الزراعية، غير المعاش... رآها حسين غالب فرصة نادرة جاءته علي طبق من ذهب". ص(١٩٧).

طلق زوجته الأولى، وباع زوجته وبناته من أجلها، لكن البائع يجب أن يتحمل المكسب والخسارة. ص(١٩٩)لم يفلح الزواج الثاني وخسر حسين غالب الأولى والثانية، كما فقد صيته في الإدارة وتبعثرتْ كرامته عند من يعرف. ص(٢٠٠).

في مقابل الدائرتين السابقتينْ تجيء الدائرة الثالثة من أبناء المجتمع: التي تشكل الكثرة، من أبناء هذا الشعب كما تشكل أكثر دوائر القهر الاجتماعي اقتراباً من مركز الدائرة .. لقلة حيلتها أولاً ... ولرضاها أن تكون دوْماً في موقع المظلوم، وهي دائرة الشرفاء المطحونين.

* * *

- دائرة الشرفاء المطحونين المستسلمين: تبعاً للمثل القائل "من ليس معي فهو ضدي". وقفتْ هذه الطبقة من الثورة موقف المراقب أو المشاهد، ساعيةً للسلامة. ولغموض موقفها كانت تشكل للسلطة مصدراً للقلق الدائم، وتتوجس منهم خيفة، مع أنهم لا يسعون للاقتراب من السلطة ويتجنبونها حتي في أحاديثهم، وبالتالي فهم بالنسبة للسلطة إما عليْها أو ضدها، حتي لو كانوا من أمثال أحمد الشريف والد إبراهيم الذي فضل العزلة، وتبعاً لفلسفته التي تقول "إن لعبة السياسة لا تنفع في بلاد يؤمن حكامها بأن من ليس معنا فهو علينا... نحن أناس فقراء...لا نملك أن نكون مع أحد أو ضد أحد، نريد أن نعيش في أمان محايد وسلام". ص(٥٥)

مع هذه الطبقة عرض لنا الروائى ثلاثة نماذج، كل منها يشكل دائرة من الدوائر التي أطبقت علي إبراهيم الشريف:

أول هذه النماذج من المسالمين أو المستسلمين السيد أحمد الشريف "، وهو رجل محدود الدخل، لكن القراءة في الدين والأدب والسياسة، جعلته موسوعة

ثقافية... حريصاً أشد الحرص علي مظهره وملبسه، فهولا يذهب إلي العمل صيفاً أو شتاءً إلا ببدلة كاملة وكرفاته أنيقة. "يفضل العزلة عن الناس ويكرر دوماً، طوبي لمن شغلته أموره عن أمور الناس... رجلاً بيتياً. البيت كل عالمه... همه في عمله فهو مصدر رزقه. "الإنسان الذي لا يعرف كل ما يتصل بأمور وظيفته، إنسان غير كامل الأهلية". ص(٢٨).

يتحاشى النقاش في أمور البلد" أخاف أن أقول إن الحكومة لا تخشى الله، ولا تعدل بين الناس، فأتهم بأني من الإخوان المسلمين، أو أن أقول أنها تضطهد الفئات المدنية وتسرف في مجاملة العسكر، وهي لا تقيم المساواة ولا تحقق الاشتراكية بين الطبقات، فأتهم بالشيوعية. ص(٥٧).

هذا النموذج - أحمد الشريف – يمثل الشرفاء المطحونين المستسلمين، الذين يقهرهم أولاً وأخيراً الفقر، الذي يجعلهم عبيدًا للسلطة سبب رزقهم، فالسلطة تمثل لأبناء هذه الطبقة مصدر الرزق من خلال الوظيفة الميرى التي توفرها لهم.. وكما تقــول كريمة "للفقير فرحتان... فرحة يوم نجاحه... وفرحة يوم حصوله على الوظيفة". ص(٢٠٣). **فالوظيفة الميرى هي حلم الفقراء للعيش.. والتعليم وسيلتهم** لتحقيق هذا الحلم، فالتعليم من وجهة نظر أبناء هذه الطبقة هو وسيلة الولد للوظيفة المضمونة المحترمة... هكذا نظر إليه طارق فهمي وأحمد الشريف.. أما بالنسبة للبنت فهو إن لم يحقق الوظيفة المحترمة فهو "مجرد ديكور، يزيد عدد الخُطاب ويُغلى قيمة المهر، ويمنح فرصة الاختيار لعريس مقتدر". ص(٢٤).

وقد يكون هذا سبب الحياد التي تقميه هذه الطبقة في علاقتها بالسلطة.

- **دائرة الشرفاء المطحونين المتمردين**: في مقابلة فئة المستسلمين، نجد من بين الشرفاء هؤلاء المتمردين، الوقود الدائم للسجون والمعتقلات، وضحايا كبت الحريات وانعدام حرية الرأى... هم المربوطون الذين بضربهم يزداد استسلام المستسلمين. ومن أمثالهم فؤاد قنديل الصحفي النزية يصفه

الكاتب: "الصحفي الحقيقي، صاحب قلم وليس صاحب مكتب أو منصب".. ولكن مشكلته "أن إدارة المباحث غير راضية عني" ص(٩٥). فيتم تجاوزه في الترقي، والأدهى "يريدون أن يجددوا لصحفي قديم مثلي، موضوعات الكتابة وطريقة التناول... هذه صحافة الفكر الشمولي، وحكم الفرد يا عزيزتي". ص(٩٩). وكأحمد الشريف يصف فؤاد قنديل الداء، لكنه يعجز عن وصف الدواء، فيكتفي بالشكوى وندب الحظ على الحريات المكبوتة.

لكن من بينهم أيضًا من يحاولون النقد والتمرد، فيقتلوا أو يسجنوا ويصنفوا كسياسيين معتقلين في دولة ليس بها سياسة. وأمثالهم كثيرون ومتنوعون في المذاهب والاتجاهات.. الشيخ عبد الله خضر من رواد الإخوان المسلمين، والأستاذ على شبكة مدرس لغة عربية، إخوان مسلمين، نبيل بولس حنا مسيحي شيوعي، ومدحت عبد البديع مدرس تاريخ وشيوعي أيضًا، وبين هؤلاء أبرياء منهم مجدى الأسيوطي... كان ثورى قديم قبل الثورة.. لكن رجال الحكم الجديد يعتبرونه من القوى المضادة للثورة، وأخيرًا إبراهيم الشريف ضحية الوشاية من عضو المنظمات الشبابية.

ويحتار إبراهيم أمام هذا الجمع الذي صادفه في المعتقل، جميعهم شارك في التمهيد لقيام ثورة من خلال أنظمتهم السياسية التي نادوا فيها بالجلاء التام. وطالبوا بالقضاء على فساد الحكم، لكنهم أمام الثورة جميعهم متهمون جاهزون تحت الطلب. إنك تعمل أو تتهم حسب ما يرى سادتنا في المباحث، ففي فترات الظلم يكون الشعب كله متهمًا تحت الطلب، عيون الحاكم والحكومة لهم حساباتهم الخاصة. لا يهمهم إلا مصالحهم الخاصة، الناس الأبرياء هم دائمًا الضحية". ص(٧٢).

وتقع الضحية في دائرة القهر السياسي أو قهر السلطة التي تحتوى مصر كلها
مصر اليمين، ومصر اليسار، مصر المسلمين... مصر المسيحيين، مصر الرجال، مصر الشباب، مصر الشمال، مصر الجنوب... الكل.. كل المصريين ممثلون هنا، تلك أهم خصائص مصر.. الوحدة والتجمع عند الأزمات والكوارث ص(٧٣) .

ويجسد مأمور المعتقل رؤية السلطة لهؤلاء..(اسمع يا شقي منك له.. نحن في معتقل.. المعتقل مجرد موقع يحتجز فيه أصحاب الفكر السياسي المنحرف، أو الذين يسبحون ضد تيار الحكومة، أو الذين يدبرون مؤامرات لاغتيال أحد المسئولين). ص(٧٣).

لكن وسط هذا الزخم من الدوائر والدوامات.. هل يترك الكاتب بطلة ليقضى عليه كما في المآسى الكبار، أو كما في الميلو دراما عادة؟ لا بد وأن تكون هناك ومضات من الضياء أو أطواق نجاة، يلقيها القاص لبطله يتعلق بها، فعسى أن تساعده على الخروج من مركز الدوامات أو دوائرها.

***

- **أطواق النجاة:** لن نحاول هنا الاستدلال على فكر الكاتب أو نشأته مما جاء به من أفكار وحلول، يخرج بها إبراهيم الشريف من أزماته النفسية، أو مشكلاته الاجتماعية، لأن ما جاء به الكاتب قد يكون تصويرًا لاجتياح بناء فكرى معين، له طابعه بين أوساط الشباب في مصر مع منتصف السبعينيات ومطلع الثمانينيات أيام الانفتاح، وعودة بعض رموز الإخوان المسلمين إلى مصر من دول الخليج. المهم هنا أن الكاتب قد اختار الإيمان والعقيدة الإسلامية وما يرتبط بها من ممارسات كطوق نجاة يخلص به البطل من أزماته الاجتماعية والنفسية، وقد أرهص لضرورة هذا الطوق منذ بداية الرواية ومهد له طوال أحداثها، فقد اهتم القاص بإظهار الجانب العقائدي لشخصياته بجانبيه الشعبي، والتنويري العلمي، الذي اكتشفه

إبراهيم وتعلمه على يد عبد الله خضر في المعتقل، وكأنه مثل أي بطل تراجيدي يصل إلى مرحلتي الاكتشاف والتحول في لحظات الذروة، هكذا اكتشف إبراهيم طوق نجاته، وتحول به من الشقاء إلى السعادة وكان هو سنده في باقي رحلته.

جاء المعتقد في كهف طه وادي السحري بجانبيه الشعبي والعلمي. أما المعتقد بجانبه الشعبي فيتضح من الصفحات الأولى من تلك الممارسات التي كانت تقوم بها الأم تجاه الأب أو الابن لدرء الحسد أو بعد اعتقال الابن، باللجوء إلى البخور والسحر والشعوذة.

- **المعتقد الشعبي**: صور القاص المعتقد الشعبي وأثره على سلوك وفكر شخصياته خاصة تلك التي لم تنل حظًا وافرًا من التعليم، وبالضرورة النساء منها كأم إبراهيم وأم كريمة. فأم إبراهيم لم تتخل عن عادتها في منع الحسد عن أحمد أفندي الشريف "بتوديعه كل صباح بالمبخرة على عتبة الشقة، وهي تردد: قل أعوذ برب الفلق.." ص(١٢) واستخدام البخور لمنع الحسد مع تلاوة بعض آيات القرآن من أكثر الممارسات الشعبية في كثير من المواقف.

أما بالنسبة للشعوذة وأعمال السحر، فلهما أيضًا في حياة العامة الشيء الكثير. ويؤمن بها النساء إيمانًا قويًا. وهو طبعًا إيمان العاجز عن الفعل أو الضائع الذي لم يجد في كل السبل المشروعة والمتاحة أي سبيل. نعرفه من خلال قيام أم كريمة بعد أن فقدت صبرها في أن تزوج كريمة: "ترسل وشاح رأسها إلى أحد المشايخ، ليرى ما إذا كان معمولاً لها عمل أم لا، ويكتب لها حجابًا يفتح أمامها باب الحظ المغلق" ص(١٤).

من جانب آخر تجد أم إبراهيم في نصيحة جارتها أم عائشة السبيل لمعرفة مصير ابنها إبراهيم، فتتجه إلى الشيخ سيد أو الست مرزوقة سعيًا وراء بعض

الاطمئنان بعد اعتقال إبراهيم، بعد أن فشل أحمد الشريف في أن يعرف أي شيء عن ابنه المعتقل، وأمام الجهل بالأسباب يكون الحسد بالمرصاد للجميع "ياحبة عيني يا ابني، يا كبد أمك.. عيني وصايتك يا روح قلبي" ص(٤٩). والشيخ سيد أو الست مرزوقة، هم من أهل الله وأصحاب الكرامات من وجهة نظر البسطاء من عامة الشعب. "لا تستهيني بكـــرامـــة أهل الله يا أختي، فالله سبحانه وتعالى، يكشف الحجاب عن عباده الصالحين" ص(١١٣).

وكما الغريق يتعلق بقشة، يصور القاص زيارة أم إبراهيم للشيخ سيد على أنها الرجاء الأخير أمامها أو قشتها، وتصل الست مزوقة إلى الجرح "ابنك خطا خطوة حسدها عليه كل زملائه، لكن شخص مقطوع الأمل خائب الرجاء عمل له عمل، ورماه في البحر.." ص(١١٩) ولا بد من الفداء بكبش أو بذبح عظيم. **ملاحظة هامة هنا صورها الكاتب وهي الخاصة بتحديد جنس الشيخ سيد: هل الشيخ سيد رجل أم امرأة..؟!**

" العالم المباركون هؤلاء لا أنس ولا جن، لا رجال ولا نساء.. إنهم كائنات من طراز خاص. علمه عند المولى سبحانه وتعالى" ص(١٢٣) "إنه امرأة مثلي ومثلك اسمها الحاجة مرزوقة، لكن الجن الذي يركبها اسمه الشيخ سيد" ص(١٢٣). والازدواجية الجنسية للعرافات، عرفتها المعتقدات الشعبية بشكل عالمي، **فترزياس عراف الأساطير اليونانية... كان هو الآخر مزدوج الجنسية، يجمع بين خصائص الأنوثة والذكورة، وإن كانت الثقافة الشعبية المصرية قد فسرت هذه الازدواجية من خلال مفهوم الشخص وقرينه السفلي.**

جانب آخر من جوانب المعتقد الشعبي صوره لنا الكاتب هنا، وهو الذي يرتبط بالتفاؤل والتشاؤم. فعندما تخرج كريمة من منزل إبراهيم في بداية الرواية.. تصطدم برجل مجذوب، له لحية كثيفة، وثوب مرقع لا تعرف له لونًا.. ونظر إليها متفحصًا.. رغم نظرته الجريئة.. فإن عينيه كانتا تشعان قدرًا من البراءة والأمان..

وأنشد موالاً شعبيًا، يقول:

الصـــاحب اللي يصـــون الود وتعوزه... أفديه بدمع العين ما دام العين بتعوزه ص(٢١).

وكان هذا الرجل مصدرًا لتفاؤلها وتشجيعها على الاستمرار في العلاقة مع إبراهيم في حبهما الروحي هذا... "أحبك يا إبراهيم حب الزاهدين الواصلين" ص(٢٢٠).

هذه بعض جوانب المعتقد بجانبه الشعبي كما صورها القاص هنا، كدافع لأحداث روايته.

- المعتقد الرسمى: الجانب الرسمي من المعتقد يمثله الإيمان بالإسلام الذي تهتم الطبقة الوسطى بتلقينه لأبنائها. فهو الملاذ لهم عند كل ضيق. فإبراهيم الشريف مثلاً "لم يكن عقله مشغولاً بالعلم والأدب فحسب، وإنما صار قلبه أيضًا شغوفًا بالإيمان والعبادة، فقد حفظ أجزاء كثيرة من القرآن الكريم، وقرأ بعض كتب السيرة، ولم يقصر يومًا في أداء الفروض والنوافل، الإيمان ليس حلية أو زينة، وإنما وسيلة هامة لتطهير الجسد.." ص(٤٧).

هكذا يكون الإيمان ويكون المؤمنون أبناء هذه الطبقة، وإن زاد عليها إبراهيم قراءة بعض أمهات الكتب في العقيدة: تفسير القرآن، صحيح الإمام مسلم، إحياء علوم الدين، رسالة الغفران.. إلخ". هذا التكوين العقيدي يكون سهل الانقياد لمن يتمكن من تغذيته، هكذا مال إبراهيم في المعتقل لفكر الإخوان المسلمين، وحلت صورة الشيخ عبد الله خضر محل صورة الأب لديه. والشيخ خضر "من رواد الإخوان المسلمين.. كان صلب العود بعيد النظر، يواسينا عند الألم، وينصحنا حين تشتد المواقف، وقد أثر هذا الرجل الصالح على فكرى

وحياتي، ووجدت فيه مثيلاً لأب مفتقد، كما رأى في صورة لمريدٍ يبحث عن طريق ص(٧٦).

وانجذب المريد إلى القطب. "كلما اقترب ازداد شوقًا، وكلما شرب ازداد عطشًا..". وأصبح من أصحاب النفوس المطمئنة والقلوب الذكية، وصار أكثر قدرة على تحمل ما يلقاه من عذاب جسدي وروحي، "بل لقد رأيت في كل ما أصابني ابتلاء من الله سبحانه، حتى أكون على الآلام أشد صبرًا ومن الطريق أكثر قربًا".

كان الشيخ عبد الله هو المصادفة الميلو درامية أو طوق النجاة الذي ألقى له به القاص ليهون عليه سجنه، وليأخذ بيديه إلى طريق الصلاح، الذي يتجسد في الرؤيا التي رآها بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ تبشره بقرب انزياح الكرب.

وتتوالى الكرامات أو المصادفات على إبراهيم الشريف، فيوم خروجه من السجن، وسفره إلى المنصورة، يقذف إليه القاص بطوق نجاة آخر "رجل ابن بلد، يلبس ملابس شعبية في الخمسين تقريبًا، ويعرض عليه العمل: "إذا نزلت طنطا تذهب إلى ميدان السيد البـــدوى، وتســـأل عن محل الحاج حلمي أبو حسين تاجر القماش" ص(١٥٣). وكما في الحكايات الشعبية يرتبط مصير البطل هنا بهذه الشخصية المساعدة، وبما تلقاه على يد الشيخ خضر.

فبعد خروجه من المعتقل وانتهائه من دراسته الجامعية عاد إلى عزلته وأطلق لحيته، وصار دائم العبادة كثير التلاوة والدعاء.. " الحمد لله أنني انتهيت من دراسة الجامعة، لأني بهذا أكون قد خرجت من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر.. جهاد النفس.. أكبر عدو للمرء هو نفسه" ص(١٧٧). ويستقر في المنصورة ويعود إلى عزلته.. فهو فقير لا يستطيع حتى الزواج. "الفقراء أمثالنا ليس لهم حظ في هذه الحياة.. أملنا الوحيد في الله.. في العالم الآخر في جنة الخلد" ص(٢٢٣). هكذا دومًا أبناء هذه الطبقة عندما تشتد بهم الأمور لا يجدون أمامهم إلا طريق الله.. لذلك كانت حركة إبراهيم "تدور في ثلاث دوائر: حارة الفكهاني، ومدرسة المنصورة

الثانوية، ومسجد الشيخ سعـــد. ' أقوم بعد صلاة الفجر فأقرأ ما تيسر من القرآن وبعض الأوراد والأدعية' ص(٢٢٣).. وكما يصف نفسه 'ارتفعت قامتي بين الناس، لأني زهدت في كل ما يرغب فيه الناس، وكنت بفضل الله صاحب اليد العليا.. هكذا أصبحت واحدًا من الذين يحسبهم الجاهلين أغنياء من التعفف'.

وتستكمل دائرة المعتقد عند إبراهيم، ويتحول إلى متصوف زاهد، يسعى إلى الحب الأعلى.. حب الله في ذاته، الحب نبع القلب، ونور العين، وضوء الحياة، والشفيع يوم لقاء الله سبحانه.

حتى يقع في حب كريمة.. حب حقيقي طاهر.. لكنه أصابه بالقلق حتى في وقت الصلاة والعبادة.. كلما زاد عطاؤها ووفاؤها، زاد قلقه وغضبه على نفسه.. ومن نفس طريق الله يجد الحل. 'سوف أذهب لأداء فريضة الحج، وأستخير الله سبحانه، فإن كانت الاستخارة بالإيجاب، فسوف نتزوج... إذا أراد الله أن نلتقى، وتكون الخيرة فيما اختاره الله' ص(٢٥٧).

قد تكون هذه نهاية طبيعية لكل ذلك الإيمان الذي نما في وجدان إبراهيم.. إلا أن القاص أراد أن يجعل من نهاية مأساة إبراهيم نهاية سعيدة.. فيجعلنا ننتظر عودته من الحج وزواجه.

* * *

هذه بعض ملامح القهر الاجتماعي التي عصفت' بإبراهيم الشريف وبأحلامه الكبار في الدنيا.. والتي اكتشف معها بأنه لا حق له إلا فيما قسم الله له به، فكل ما نحن فيه ما هو إلا ابتلاء يمتحن الله به قوة إيماننا، والإيمان أولاً وأخيرًا هو طريق النجاة.

وقد يكون لزينب شقيقته رأى آخر. فالقضية أمامها ليست ابتلاء بقدر ما هي مشكلة الفقراء.. لماذا فشل أخي فيما نجحت فيه سمر صبرى، ولماذا تزوجت عبير قنديل من يحيى المليجي، وليس من إبراهيم الشريف؟ بابا هذا الرجل المثقف

لم أصبح كاتب محكمة وليس قاضيًا أو مستشارًا؟ ماما لماذا ترقد مريضة، لا نجد لها المال اللازم للعلاج؟ وأنا ما الذي قتل في نفسي الطموح وحب الحياة؟ إنه الفقر والقهر والغلب.. الفقراء ملعونون ومطرودون من رحمة المجتمع.. سواء في ظل الملكية أو الجمهورية.. أو الفاشية أو الديكتاتورية أو الديموقراطية.. يسألونني عن الفقر فأقول إنـــه أذى وبــلاء... اعتزلوا الفقراء... اعتزلوا الفقراء، حتى لا تصيبكم عدوى الفناء" ص(١٧٨).

لكن عندما يطرد الفقير من رحمة المجتمع.. تظل أمامه رحمة الله... ورحمة الناس.. "السعادة الحق أن تساعد غيرك وأن تمسح دموعهم وأن تقف معهم عند الشدائد.. كلنا فقراء.. وضعفاء.. وغرباء.. ما أقوى حاجة الإنسان الى الإنسان.. الإنسان مصدر السعادة والشقاء... ومن فرج عن أخيه مصيبة من مصائب الدنيا الفانية، فرج الله عنه كربة من كربات الآخرة الباقية" ص(٢٢٠).

لكن أين كان هؤلاء أيام أزمة إبراهيم.؟ وهل تصلح هذه الوصفة للكل. هل يصلح هذا الطوق لنجاة الجميع.. ؟! أغلب الظن أن الجميع ليسوا سواء أمام الدوامات.. وليسوا سواء في تحمل قسوة دوائرها.. خاصة دوائر القهر الاجتماعي، التي لا تحتاج إلا لطوق واحد هو الحرية..

هذا ما تطرحه رواية (الكهف السحري) بطريقة فنية.. وبأسلوب سردى غير مباشر!!.

أ.د. كمال الدين حسين

***

طه وادي... والرواية السياسية

أ.د. محمد صالح الشنطي

أستاذ الأدب والنقد الحديث

كلية التربية بحائل – السعودية

تقديم: تحتل الرواية السياسية في الأدب العربي الحديث مكانة مهمة، إذ يقع جانب كبير من أعمال الروائيين العرب البارزين في هذا الإطار. فقد كتب نجيب محفوظ والغيطاني ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم وإبراهيم عبد المجيد وسهيل إدريس وغسان كنفاني و رشاد أبو شاور ومؤنس الرزاز ومحمود الزعبي وعبد الرحمن منيف وحنا مينة وسحر خليفة وكثيرون غيرهم مما يضيق عنهم الحصر الرواية السياسية. وقد حظيت أعمالهم بدراسات نقدية كثيرة غطت مساحة واسعة من هذا الإنتاج، ولكن الكتابات النظرية في هذا المجال ظلت محدودة للغاية، إذ لا نظفر إلا بالقليل منها لدى أحمد محمد عطية وطه وادي وعدد من النقاد الذين تناولوها تحت عناوين مختلفة، ولكن جهدهم التنظيري ظل في حيز ضيق فلم يعد كونه مقدمات أو تعليقات قصيرة تأتي في إطار درس بعض النماذج والنصوص، كما أن بعض الدراسات التي تبنت المنهج الواقعي ونظرت له، عالجت الرواية السياسية من منظور رؤية كلية شاملة، فضلا عن بعض الكتابات التي درست الأيديولوجيا في بعض النصوص الروائية، حيث تمت الإشارة إليها في سياق هذه الدراسة.

وحينما بحثتُ عن كاتب جمع بين الإبداع والتنظير، وجعل من الرواية السياسية بالمفهوم الاصطلاحي المحدد هما رئيسا له، وجدت الدكتور طه وادي يمثل نموذجًا لهذا التكامل بين النظر والتطبيق، فقد كان كتابه "الرواية السياسية" (١٩٩٦) بمثابة المهاد النظري لجهوده الإبداعية في هذا المجال حيث تعددت رواياته السياسية

فرأيت أن أختار "الكهف السحري" لتمثيل الجانب الإبداعي في أعماله.

الرواية السياسية: تأتي دراسة الرواية السياسية عند الدكتور طه وادي استجابة لاهتمامه بالرواية نقدا وإبداعا وترجمة وتدريسا، فالرواية موضوع دراسته الجامعية في مرحلتي الماجستير والدكتوراه، إذ عالج في المرحلة الأولى كاتبًا روائيًا جعله مادة لأطروحته العلمية وهو الدكتور محمد حسين هيكل[1]، فكان كتابه (مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية)[2] ثم صورة المرأة في الرواية العربية في مصر[3]، ثم نشر كتابا تحت عنـوان "دراسات في نقـد الروايـة"[4] "القسـم الثاني منه عبارة عن دراسات مترجمة لعدد من نقاد الغرب، ثم نشر كتـابـه "الرواية السياسية" وقد أعد كتابا عن السرد العربي في مجـال القصـة القصيـرة[5]، وذلك في إطار تراث علمي نقدي وإبداعي مهم، أما الإبداع فكان نتاجه كله في مجال السرد، إذ كتـب ما يقرب عن خمسة أعمال روائية، وسبع مجموعات قصصية[6]، وهو فضلاً عن هذا وذاك ـ أستاذ النقد الأدبي الحديث في كلية الآداب بجامعة القاهرة وأستاذ في عدد من الجامعات العربية والأوروبية.

من هنا جاءت هذه الدراسة لتتناول جانبا مهما من تراثه النقدي والإبداعي بقصد الكشف عن رؤيتة النقدية في مجال مهم من مجالات الرواية كفن عربي حديث، ما زالـت قاعدته النظرية تتشكل علي الرغم من مرور أكثر من قرن من الزمان على نشأته كنوع أدبي، لذا تبدو مسألة التأصيل النظري غاية في الأهمية، وقد عمد الناقد إلي دعم جهوده النظرية بالتطبيق الذي عالج جملة من النصوص الروائية وأماط اللثام عن الأداء الجمالي فيها من خلال دراسة البنية التشكيلية وما أفضت به من رؤى.

وسنحاول ـ في هذه الدراسة ـ الكشف عن الرؤية النقدية للدكتور طه وادي في إطار انتمائه للواقعية منهجا ملتزما كموقف نقدي عام في مختلف دراساته، حكم اتجاهه في مسيرته النقدية ابتداء، أو هو يمثل تيارا عاما من التيارات الرئيسية في النقد العربي عموما، وداخل قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة

بدت تباشيره في الدراسات الجامعية الأولي التي تبناها القسم، وفي الجهود التي بذلها الرعيل الأول من أساتذته الذين تبنوا منهجا تاريخيا اجتماعيًا لدى طه حسين وأحمد أمين، ثم تبلور لدى جماعة الأمناء أمين الخولي وتلامذته كالدكتور شكري عياد، ثم لدى الدكتور شوقي ضيف والدكتوره سهير القلماوي، ثم تبلور لدي الواقعيين ممثلا في جيل ثالث كالدكتور عبد المحسن طه بدر[٧] والدكتور عبد المنعم تليمة[٨] والدكتور طه وادى والدكتور جابر عصفور (على نحو ما) وتلامذتهم.

ينطلق الدكتور طه وادي منذ كتابه الثاني (صورة المرأة في الرواية المعاصرة) من منطلق منهجي يتوسل بالواقعية، فهو يرى أن الرواية وثيقة الصلة بالواقع وأن التحليل الواقعي للرواية يقتضي إبراز المضمون الأيديولوجي وموقف الكاتب الفكري، ولكنه يصر على أن يكون الناقد ذا نزعة إنسانية، كما ينبغي أن يمتلك رؤية شمولية وأن يناصر القيم الجديدة والطبقات الصاعدة التي تبشر بالنموذج السوي للإنسان[٩]. وتأكيده على هذا الملمح الإنساني يبرز خصوصية الرؤية الواقعية عنده، ويدحض الأحكام التي تجعله ينزع إلي النقد الأيديولوجي المباشر، خصوصا وأنه يرى أن الحكم على الإبداع الفني، ومنه الرواية، يبقى على الدوام حكما نسبيا، مهما بلغ جهد الناقد.

وهو يرى أن العمل الأدبي طموح فردي لرؤية العالم، وقراءة النص الأدبى تعني تفسير هذه الرؤية ومحاولة تحديد أبعادها، فالخطاب النقدي يقرأ الواقع من خلال عمل فني، وينظر إلي النص الأدبي على أساس أنه انعكاس لوعي جمالي وأيديولوجي للواقع الإنساني الذي ظهر فيه، ويتبنى مقولة(بيير زيما) التي تنص على إن الواقعية حضور للواقع في النص الأدبي على هذه الصورة أو تلك، وحضور النص في الواقع أيضا على هذه الصورة أو تلك[١٠]، ويرى أن الإبداع موازاة رموزية للواقع، شأنه في ذلك شأن الدكتور عبد المنعم تليمة الذي يفسر الظاهرة الأدبية في ضوء السند النظري للمدرسة الواقعية ممثلا في نظرية الانعكاس، وهو منطلق هذه الكوكبة من النقاد الواقعيين، وتقوم هذه النظرية على

أساس تبدي الواقع في موضوعيته وتبدي الفن في خصوصيته، وبهذا يمكن معرفة الواقع، ولكن لا يمكن تعريفه بصورة نهائية قاطعة، فالواقع شبكة معقدة من علاقات الإنسان بالعالم متشابكة ومتداخلة ومتفاعلة، وهذا يترتب عليه توكيد فعالية الذات إزاء الموضوع، فالحقيقة الموضوعية تتبدى في الفن عبر الذات التي لها رؤاها وأحلامها ومواقفها، فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا، فالفن انعكاس، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا، بل هو إسهام في التعرف على الواقع، وأداة للم شعثه وسلاح لتغييره، والصورة الفنية للواقع أكثر كمالا من الواقع المجرد، لأنها لا تحاكي الواقع في جزيئاته، بل تنفذ إلي جوهر حركته وثرائها.

وهذا ينسجم أيضًا مع ما يراه عبد المحسن بدر في كتابه الروائي والأرض[11] فهو يري أن الإبداع وليد الرؤية الذاتية للقيم الاجتماعية، فالفن اختبار إرادي من الواقع، والمبدع هو الذي يصطنع المعايير للتعامل مع الواقع، وهي معايير مستمدة من نفس هذا الواقع، وفي اعتقادي أن الدكتور طه وادي في فهمه للواقعية - وإن انطلق من نفس القاعدة التي انطلق منها الناقدان السابقان - ألم بثلاثة عناصر رئيسة بوضوح تمثلت في حديثه عن اليقظة الأيديولوجية.

يقرن طه وادي بين الرواية والتاريخ، فيصف الروائي العربي المعاصر بأنه (المؤرخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمة وقضاياها)، ولكنه لا يغفل الفارق النوعي بين المؤرخ والروائي، فيتحدث عن عنصر مهم من عناصر الرواية، وهو الشخصية، ويشير إلي الأنماط المتعددة التي ترتبط بالرؤية السياسية للفنان، كالشخصيات المأزومة فكريا والمهمشة اجتماعيا والمغتربة إنسانيا، وهو إذ يفعل ذلك لا يغفل الربط بين هذه النماذج الفنية والمجتمع، فيومئ إلى ارتباطها بالشرائح الاجتماعية المظلومة والمناضلة، فنحن بإزاء ثلاثة أبعاد في رؤية الناقد: البعد التاريخي والبعد الإبداعي والبعد الاجتماعي، تتبلور في أفق واحد هو أفق العمل الروائي، والتاريخ هو في الصميم من السياسية وكذلك الاجتماع. وتبقي الأداة التي تصهر التاريخي والاجتماعي في بعديها (الأيديولوجي والسياسي) عبر رؤية

الكاتب وهي التشكيل الجمالي.

غير أن ثمة إشكالية يناقشها الناقد طه وادى لدى تصديه لتعريف الرواية السياسية، هذه الإشكالية تتمثل في الجمع بين القضية السياسية والرؤية الأيديولوجية أو الانتماء في بعده الحزبي أو التنظيمي من ناحية والتشكيل الفني من ناحية أخرى، وتبدو هذه الإشكالية بأطرافها المتعددة محصورة في مسألتين مهمتين:

الأولى: تتمثل في التوفيق بين ما هو ذاتي وموضوعي، فردي وجماعي، والثانية: تتجسد في الملائمة ما بين التقريري والتشكيلي؛ أما الطرف الأول من أطراف المعادلة وهو (الرؤية)، فالناقد يشير إلي نقاد علم اجتماع الأدب الذين يرون أن الرواية قادرة على تقديم رؤية سياسية فردية بينما الملحمة القديمة تعكس رؤية شمولية للحياة، ثم العودة إلي القول بأن الرواية "ملحمة البرجوازية" في العصر الحديث، تظهر الفجوة بين الفرد والعالم، وتفترض واقعا نثريا (مبعثرا) يظهر انشطار الذات واغترابها عن العالم، وفي هذا التقرير الأخير ما يدل على أن الرواية تعبير عن رؤية برجوازية لا ينقصها الشمول، وتختصر إشكالية التعبير في الحديث عن رؤية العالم من وجهة نظر ذاتية تلقائية، تنبثق من العناصر الرئيسية للعمل الأدبي(١٢).

والحقيقة أن هذه الرؤية لإشكالية الرواية السياسية تضرب صفحا عن تعدد المواقف بشأن طبيعة الرواية ورؤيتها، فإذا كان نقاد علم الاجتماع الأدبي يتبنون الرؤية الذاتية الفردية فإن ثمة من يربط بين الرواية والوعي الاجتماعي، خصوصا النقاد الماركسيين والبنويين التوليديين وعلى رأسهم لوسيان جولد مان الذي يتحدث عن الوعي الحاصل والوعي الممكن، وتعبير الروائي عن هذا الوعي الجماعي(١٣)؛ من هنا فإن مسألة المعالجة لهذه القضية التي يتشابك فيها الأيديولوجي مع الاجتماعي والفكري، تفترض النظر في مختلف المذاهب والمدارس، فضلا عن أن "السياسة" تفتقر في مفهومها إلي التحديد الدقيق، فالناقد

يتحدث عن" الإقناع الأيديولوجي إزاء قضية سياسية، ويجعل هذا الإقناع مناط التعريف بالرواية السياسية، بينما المعروف أن أي عمل إبداعي يقدم رؤية"، وهذه الرؤية يمكن التعامل معها على أنها إقناع، بل هي فضاء يتمازج فيه الفكر والعاطفة والتأمل العميق والانطباع بما لا يمكن تحديده تحديدا دقيقا أو توصيفه توصيفا علميا، وهو ما أشار إليه الدكتور طه وادي بالمعالجة الفنية الهادئة والطريقة غير المباشرة، وهو إذ يقدم مقاربة يتداخل فيها الفني بالرؤيوي يتحدث عما يسميه بطل الرواية السياسية، والوظيفة الفنية، والراوي البطل، والراوي المشارك، ولا يقتصر في معالجته علي هذه المسائل، بل يعرض لما هو سياسي خارج إطار العمل الفني، فيشير إلي أن الكاتب السياسي لايدخل في مغامرة فنية صعبة مع قارئ قد يختلف معه أيديولوجيا فحسب... وإنما يدخل في مغامرة غير مأمونة العواقب مع السلطة السياسية الحاكمة التي قد يعارضها في الرأي، ويتحدث عما يسميه السباحة ضد التيار الفكري السياسي السائد، وما يجره ذلك من مخاطر لا تعد ولا تحصي، ويستشهد بالشاعر الإحيائي الرائد محمود سامي البارودي الذي عوقب بالإعدام ثم النفي ـ بعد تخفيف الحكم ـ إلي سرنديب، وأورد بعض أبيات من قصيدته التي تناول فيها هذه التجربة(١٤).

إن مركز الاهتمام فيما يتعلق بجماليات الرواية السياسية لدى الناقد هو البطل، لذلك نجده يتوقف عنده طويلا، إذ يقول في محاولة لتفسير نص قصصي يحمل رؤية سياسية ينبغي أن تتأمل الشخصية من حيث كونها صاحبة موقف من القضية التي يتحرك في إطارها الحدث الروائي(١٥).. فالنص السياسي نص إشكالي يقدم أزمة تختلف إزاءها مواقف الشخصيات الروائية، لهذا يتوقف عند البطل والبطل الضد، إذ يلخص مفهوم البطل في أنه شخص ملتزم بينما البطل الضد فاسد مخادع، فهو شخصية متوسطة الأهمية فنيا، وقد يكون البطل إيجابيا أو سلبيا أو ظاهرا أو مستترًا، ويتحدث عن البطل الإشكالي من منظور لوسيان جولدمان، حيث يتمثل هذا البطل في الشخصية التي تبحث عن القيم الأصيلة في واقع

اجتماعي مضطرب من حيث السلوك والقيم، ويتصف بقدر من الوعي الفكري العميق، وهو مثقف ينتهي إلي شخصية مهمشة مغتربة بسبب عجزه عن تغيير مجتمعه، وهو يقف في برزخ المعاناة المريرة.

وإذا كانت الشخصية هي حجر الزاوية في تحليل الرواية السياسية وفهمها فإن العناصر الفنية الأخرى لا تقل أهمية عنها، غير أن ما يلم شتات ذلك كله هو المعالجة الجمالية في إطار المذهب الواقعي الذي يعكس حركة البشر ولا سيما البسطاء والفقراء باعتبارهم الشرائح المظلومة في المجتمع، وأن ذلك ينبغي أن يتم في إطار رؤية شمولية كما يرى الناقد، فهو يفسر تلك الحركة في الرواية السياسية بوصفها محكومة بالسياسية، فيجب أن تكون السياسة محوا أساسيا في إطار الخيوط الفنية، إذ ينبغي أن تكون بعض شخصيات الرواية، مؤهلة فكريا وإنسانيا، وتكون السياسة هما أصيلا من همومها الذاتية وشاغلا من شواغل حياتها الاجتماعية.

هكذا فإن الناقد يشير بوضوح إلي أن الرواية لكي تصنف تحت هذا النوع لا بد أن تكون القضية السياسية فيها بارزة كهم رئيس، وهذا ما يميزها عن الرواية الواقعية الاجتماعية التي تصوغ الحركة الاجتماعية في مرحلة تاريخية بعينها، لذا لا بد أن تكون معنية بالهم السياسي مباشرة، بحيث تكون قضية السياسية كقضية محورية. وهو - هنا - يزيل اللبس تماما فلا يختلط الأمر على الدارس أو الناقد إلا تحت هذا المفهوم.

وفي معالجته للعلاقة بين السياسة والرواية يشير إلي ما كتبه أيرفنج هاو عن ألسياسة والرواية من أن وظيفة الروائي السياسي إظهار العلاقة بين النظرية والتجربة، بين الأيديولوجيا والعواطف والعلاقات التي يحاول أن يقدمها، وعلى هذا فإن الرواية السياسية تستطيع أن تخصب إحساسنا بالتجربة الإنسانية، كما أنها قادرة علىأن تقوي ارتباطاتنا بالحياة وتؤنسنها، وهي تقوم بمهمة الإقناع التي ليست هدفها الأصيل أو المميز(١٦).

وإذا كان المؤلف يشير إلي وجهة نظر تري أنه مهما كان التلازم بين المضمون

السياسي والتشكيل الفني فلا بد من مزج الرؤية بالتشكيل، مؤكدا أن الرواية السياسية المتميزة هي التي تذوب فيها الرؤية في جزيئات التشكيل، وهنا يستحضر فكرة المعادل الموضوعي لإليوت، الذي هو إيجاد مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص، حتي إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلي خبرة حسية تحقق الوجدان المراد إثارته ولكن الناقد يشير إلي أن هذا المعادل الذي يتجسد في الأحداث المتخيلة التي تشكل عالم النص يجب أن تكون مقبولة ومعقولة ومنطقية وممكنة الوقوع في إطار أفعال البشر في الواقع الذي يصوره الأديب، ويعكس حركة الناس فيه حتي لو لم تكن وقعت (ص٥٥).

وربما كانت فكرة المعادل الموضوعي لإليوت أقرب إلي الشعر الذي يعتمد أساسا على إثارة الوجدان. أما في الرواية فإن التمثيل الموضوعي عبر خلق واقع متخيل مواز للواقع الحقيقي أكثر ملاءمة للنص الروائي، لأن الوقائع والأحداث التي تمثل جوهر الموقف وتتشكل عبرها الرؤية متاحة فيه وأقرب إلي طبيعته.

وفي الرواية السياسية ينبغي ـ كما يقول ـ أن تكون السياسة محورا أساسيا في إطار الخيوط الفنية المختلفة التي تكون نسيج الحدث الروائي من البدء حتي الختام، وينبغي أن تكون بعض شخصيات الرواية مؤهلة فكريا وإنسانيا، لكي تكون السياسة في الفن ـ كما الواقع ـ هما أصيلا من همومها الذاتية وشاغلا ملحا من مشاغل حياتها الاجتماعية. ويجب أن تكون القضية المختارة قضية محورية مع التأكيد على جماليات الرواية[١٧].

ويشير الدكتور طه وادي إلي إشكالية الدمج بين السياسية كموضوع أيديولوجي (غير نقي) وبين التجربة الفنية في خصوصيتها الذاتية الوجدانية، فهي لا بد أن تتحول من موضوع تجريدي خالص إلي رؤية ذات طابع وجداني واجتماعي وإنساني في تشكيل فريد مبتكر في نسيج فني عضوي، ويخلص إلي تعريف الرواية على أنها: تجربة أدبية يعبر عنها بأسلوب النثر سردا وحوارا من

خلال تصوير حياة مجموعة أفراد أو شخصيات، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمي معين يحدد كونها رواية)[١٨] .ويشير إلي أن غلبة المضمون على الشكل هو التعويض الذي تدفعه الرواية ثمنا لمحاولاتها الدائبة من أجل محاكاة الواقع لأنها من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالواقع وتصويرا لحياة الناس كما هم، وليس كما ينبغي أن يكونوا. (ص٥٧) ويشترط لكي تكسب الرواية وفقًا لهذا التعريف طابعها السياسي أن تتضمن قضية سياسية غير هينة الشأن، أو تمس حياة أفراد معروفين، لأن الروائي مشغول بجوهر الموقف الإنساني الذي يصوره، وبفلسفة التاريخ. ويستشهد على ذلك بروايات الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة حيث تتحقق في رواياته ما يشترط من تصوير الأزمة الإنسانية التي تحرك وجدان البشر، فتتضمن إشارات صريحة ورمزية، ترتبط بالسياسة وقضايا المجتمع في ظل القهر والاستبداد السياسي، وتجسد رواياته ثلاثة محاور من الصراع: الصراع مع التجديد والصراع الحضاري والصراع الثوري[١٩].

إن مسالة العلاقة بين الشكل والمضمون التي تطرق إليها الناقد تأخذ في الرواية بعدا تشكيليا مختلفا، إذ يتحول مضمون القضية السياسية في الرواية إلي تفاصيل تندمج في صلب البنية الفنيةوحوارات الشخصيات فيها تنبثق عن مفاصلها البنائية، وبالتالي فإن التعامل مع هذه الثنائية لا بد أن ينحو منحى آخر ينظر إلي الفكرة المجردة على أنها جزء من منظور الشخصية التي تطرحها ، ولا يمكن النظر إليها على أنها إفضاء بمضمون الرواية.

وتبدو رؤية الكاتب للرواية السياسية أقرب إلي الموضوعية إذا قارناها بمواقف غيره من النقاد الذين عرضوا لها من قريب أو بعيد، إذ يري أحمد عطية أن الرواية عمل سياسي ووسيلة تبشير وعمل اجتماعي وسياسي، ويري أن العمل الأدبي وثيقة سياسية واجتماعية وشهادة عصرية[٢٠] . ويقول في مقدمة كتابه الرواية السياسية: ويرمي هذا الكتاب إلي تأكيد الصلة بين الأدب والسياسة وإلي النظر إلي الأدب كأداة من أدوات التغيير السياسي والاجتماعي[٢١].

ومن تناولوا الرواية السياسية بطريقة غير مباشرة عزيز ماضي في كتابه "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية"، وفي مقاربته لعدد من النصوص الروائية يتبنى ما أسماه "الرؤية الثورية وطريق الخلاص" ويراها التزاما بالرؤية التاريخية العلمية[٢٢].

ويسايره في ذلك محمد كامل الخطيب في كتابه "المغامرة المعقدة"، إذ ينظر إلي الرواية في سياق الصراع السياسي والحضاري القائم بين الداخل والخارج، وينظر إليها على أنها فن أدبي ينبغي أن يسير في ركاب الأيديولوجيا[٢٣].

ويري سعيد علوش أن الروائي الجاد "يصارع خطيئته وينزع نحو الممكن عاكسًا الهزيمة والأمة وصراع الحضارات داخل تجربته الفنية[٢٤].

وينظر إلياس خوري إلي الرواية السياسية في إطارها الأيديولوجي العام: السياسي والاقتصادي والعسكري والحضاري. يقول: فالسياق الذي تندرج فيه محاولتنا النقدية هذه لا يوافق على البحث عن إجابات سياسية من خلال الممارسة الأدبية التي تحافظ على استقلالها الخاص وإن تداخلت ضمن بنية أيديولوجية واحدة، من هنا فنحن نحاول أن نرسم خطا بيانيا صاعدا انطلاقا من الممارسة الأدبية لنصل إلى محاولة اكتشاف الانحناءات والمنعطفات التي أحدثتها الهزيمة على المستوى الأيديولوجى[٢٥].

من هنا نجد أن طه وادي يقف على التخوم الفاصلة بين موقفين: أحدهما يركز على الجانب المضموني المحض والآخر يعني بالجماليات في الدرجة الأولى، فهو وإن أولى الرؤية السياسية الأهمية القصوى، فإنه أكد على الجانب الجمالي وانبثاق الرؤية من التفاصيل التشكيلية.

غير أن انحيازه للتصنيف الموضوعي للرواية يوحي بميله إلى جانب الرؤية.

* * *

الرواية السياسية ـ من وجهة نظر الناقد طه وادي ـ شاهدة على العصر، ومعبرة عن رأي كاتبها فيما يحدث في واقعه مستشهدا بروايات يوسف القعيد

الحرب في بر مصر، ويخلص من ذلك كله إلى تأكيد أبعاد نظريته للرواية السياسية.

الرؤية الواقعية للحياة والفن: من الواضح أن الرؤية الواقعية التي يقصد إليها الناقد هي تلك التي تلم بمجمل الواقع في شموليته، حيث لا ينفصل السياسي عن الاجتماعي عن الاقتصادي من منظور كلي، ومن الواضح أن الناقد يريد أن تبرز الرؤية الأيديولوجية الفكرية للكاتب من خلال المنظورات المتعددة داخل النص الروائي.

يحاول الناقد في مقاربته للرواية السياسية نظريا أن يتبين العلاقة بين الرواية والنقد والسياسة، فيستعرض تطورها وتحولاتها مركزا على الرؤية الواقعية لدى أجيال الروائيين والسمات الفنية لهذه الواقعية ملتمسا الوشائج التي تربط بين الرواية العربية والغربية والتغيرات التي ألمت بهذا الفن، ثم يتحدث الناقد عن النقد الروائي ومسيرته، مستعرضا أهم عناصر البناء الروائي التي تناولها النقاد، ثم يعرج على السياسة بوصفها علما وفي ارتباطها بقضايا المجتمع متتبعا الخط البياني لعلاقة الرواية بالسياسة في مسيرة الرواية العربية، وكيف برز اهتمام الرواية بالسياسة بعد الأزمات السياسية الحادة التي تعرض لها المجتمع العربي مثل حرب التحرير الجزائرية ونكسة عام ١٩٦٧، وحرب الخليج الأولى والثانية، والحرب الأهلية اللبنانية. ويؤرخ للرواية السياسية مبتدئا بأعمال توفيق الحكيم (عودة الروح (١٩٣٣) (ويوميات نائب في الأرياف عام ١٩٣٧)، وإذا كانت السياسة بالمفهوم الذي طرحه الناقد واضحا في (عودة الروح) فإن الأمر ليس كذلك في (يوميات نائب الأرياف) لأن الرؤية الاجتماعية هي الرؤية المركزية، وهذا ما يخلص إليه الناقد في نهاية مقاربته لهذا الرواية، وإن ربطها بالسياسية من خلال إسقاطه للرمز السياسي (مصر) على الفتاة القتيلة (ريم) في يوميات نائب في الأرياف.

ويعرض لطور آخر من أطوار الرواية السياسية لدى إحسان عبد القدوس من خلال روايته في بيتنا رجل مشيرا إلي أنها تتناول قضية السياسة تناولا هامشيا، إذ

أن كل ما يتصل بالسياسة في هذه الرواية يوجد في بداية الفصل الأول وفي نهاية الفصل الأخير، وتنتهي نهاية سياسية ساذجة. ويستنتج من ذلك أن السياسة بدأت تتشكل على استحياء في نسيج الرواية الرومانسية.

ويشير الناقد إلي أن **الرواية التاريخية** قامت بدور كبير في التعبير الرمزي عن بعض القضايا الأيديولوجية والسياسية، كما نجد في رواية على أحمد باكثر "وإسلاماه ١٩٤٥"، ولكنه يؤكد أن العلاقة بين الرواية وبين القضايا السياسية برؤية شمولية وطريقة جادة ساخنة تبدأ مع ظهور الرواية الواقعية في الأدب العربي الحديث مع نهاية الحرب العالمية الثانية أو بعيدها بقليل، وأصبحت الروايات في معظمها تحمل دلالة سياسية حتى ولو لم تشر إلي السياسة من قريب أو من بعيد مثل "الحرام" ليوسف إدريس (١٩٥٩) التي تصور مأساة عمال التراحيل(٢٦)

* * *

الجهد التطبيقي للناقد في كتابة الرواية السياسية:

تناول الناقد رواية "قنديل أم هاشم" ليحي حقي تحت عنوان "الصراع الأيديولوجي" بين الأنا والآخر، والحقيقة أن ثمة تساؤلا مشروعًا عما إذا كانت الأيديولوجيا هنا تعني السياسة، فثمة أيديولوجيا سياسية وأخرى اجتماعية وأخري فكرية حضارية، وأعتقد أن هذه الرواية تقع في نطاق النوع الأخير من أنواع الأيديولوجيا، ولذلك نجد الدكتور طه وادى يتحدث عن التوافق بين أيديولوجيا الشرق وأيديولوجيا الغرب(٢٧)، فالمسألة تتعلق بالفكر والثقافة والحضارة أكثر مما تتعلق بالسياسة، لأن السياسة وإن كانت تندرج على نحو ما فى هذا لإطار - إلا أنها تنحصر فى (العلاقات) بمفهوماتها ومجالاتها المتعلقة بالوقائع والاستراتيجيات والمواقف، وهى متغيرة ومتزامنة بزمن معين، ولهذا نجد الناقد عندما يتحدث عن (المضمون المعادل الموضوعى) يشير إلى أن الأب كان يخشى أن تفسد أوروبا عقيدته، وأن ما كان يخشاه قد تحقق، إذ كان عفا فغوى، صاحيا فسكر، راقص الفتيات وفسق، ثم يعقب "هكذا تغيرت مفاهيم إسماعيل وعاداته ونظرته إلى

الكون والبشر، إلخ[٢٨]. ويعرف الناقد مصطلح (Ideology)، بأنه نسق من الظواهر الاجتماعية المركبة من خلال منظور يوجه ويبسط الاختيارات السياسية والاجتماعية للأفراد والجماعات، أى أن الأيديولوجيا هى مجموعة قيم أساسية، ونماذج للمعرفة والإدراك،ترتبط ببعضها وتنشأ بينها وبين القوى الاجتماعية والاقتصادية صلات قوية[٢٩]، ويشير إلي أن الفن ممثلا في هذه الرواية حل قضية الصراع بين الشرق والغرب حلا إنسانيا متسامحا.

وفي تناوله لرواية "هاتف من الأندلس" لعلي الجارم يقرر أن الرواية التاريخية تنهض بدور مهم في مقارعة الاعتداءات الاستعمارية بإحياء صورة الماضي المشرق، وقدم لدراسته باستعراض الحصاد الوفير للرواية التاريخية في النصف الأول من القرن العشرين وأنواعها، وذلك لوضع الرواية (هاتف من الأندلس) في سياقها الأكبر في تلك المرحلة، مشيرا إلي أن الجارم مزج بين التاريخ السياسى والأدبى وركز على الحقبة الأندلسية من تاريخنا، وتوقف عند الرؤية السياسية والقناع التاريخى الذي استلهمه المؤلف ممثلا في ابن زيدون، وكأنه يريد أن يسقط الحدث التاريخي على الواقع حيث الفرقة والتشتت والهزيمة. وتبدو الرؤية السياسية هنا قريبة التناول، إذ لاتتجاوز سطح الحدث إلي عمقه وعلاقة التماثل والتشابه الضمنيين بين الماضي والحاضر، ولكنها على أية حال تمثل مرحلة من مراحل تطور الرواية السياسية المعاصرة[٣٠].

وقد اصطنع الناقد منهجا تاريخيا في تطبيقاته النقدية، فالرواية التاريخية تمثل طورا ثانيا من أطوارها، إذ يمضي بعد ذلك في تطبيقاته فيتناول رواية يوسف القعيد "الحرب في بر مصر" متخذا من الراوي مدخلا لدراسة الرواية، حيث يشكل الراوي متعدد الأصوات عالم الرواية، وكيف أثر ذلك على تشكيل البناء الفني، وتقوم الرواية على فكرة يوضحها الناقد مشيرا إلي أن غياب البطولة بالنسبة للشخصيات يحيل البطولة للفكرة التي تقوم عليها هذه الرواية السياسية، ومؤداها أن الفقراء ضحوا بكل شئ وماتوا دون أن يعرف لهم قبر.. والأغنياء لم يضحوا

بأي شيء، ومع ذلك أخذوا كل شيء، فالفكرة هي البطل والشخصيات ذات أبعاد رمزية، وهذا يتلاءم مع رواية سياسية ذات رؤية أيديولوجية واضحة بالنسبة للواقع المعاصر[٣١].

ويعمد الناقد إلي الحديث عن المرحلة التالية فيختار روائيا (محمد جبريل) يمثل جيلا جديدا يمزج السياسة بالتاريخ، ويجعل القضايا السياسية محورا لرواياته، حيث تناول علاقة المواطن بالسلطة والنضال من أجل الحرية، وذلك في رواياته 'الأسوار' ومن أوراق (أبي الطيب) و'قلعة الجبل'. وقد توقف الناقد عند روايته الأخيرة حيث يوظف القناع التاريخي بطريقة غير مباشرة للتعبير عن رؤية سياسية.

والحقيقة أن هذه الرؤية تحدث التي عنها الكاتب ناجمة عن إسقاط للتاريخ الرمزي المتخيل على الواقع المعاصر، وفي اعتقادي أنها رؤية ـ وإن نمت عن التزام بقضية ـ فإنها تفتقر إلي العمق الذي يكشف عن تعقيدات الواقع، فقد اصطنع المؤلف بعدا رمزيا للتاريخ المختل المنسوج على غرار التاريخ في حقبة من الحقب الدالة في تاريخنا على القهر والظلم وجعل منه موازاة رمزية للواقع، لكنه بسط المسألة حتي لامس السطح، فلم يفض في جوهر الأزمنة، ولم يكشف عن نسيجها المتداخل اجتماعيا وسياسيا وثقافيا،فالحتميات ليست رؤى إشراقية، بل هى ناجمة عن عوامل يفرزها الحراك الاجتماعي في مجراه العريض خصوصا وأن الناقد (د. طه وادي) يرى أن الأدب ـ بالضرورة ـ انعكاس إيجابي لحركة الواقع[٣٢].

وفي تحليله لرواية (الزلزال) للطاهر وطار يتفق مع (واسيني الأعرج) في أنها تحاول أن تجسد التحولات الزراعية التى حدثت في الجزائر ... بكل ما يمكن أن يمنحه الفن (الاشتراكي) من إمكانات فنية للتعبير التي تسهم في الكشف عن خلفية الصراعات الدائرة على الساحة،ووطار بهذا يحاول أن يستوعب جماليا واقعه المتحرك بكل تناقضاته الثانوية والجوهرية.

وهنا يبدو أن الناقد **يؤكد على واقعية الرواية واجتماعيتها، مشيرا إلى أنها ذات مستويات ثلاثة:أيديولوجي وفكري وإنساني،** فهو يعالج قضية سياسية

واضحة على الرغم من أن الدكتور طه وادي أشار إلي أن الرواية الجزائرية روايه سياسية النشأة والتطور، وعلى الرغم من الانتقاد العنيف ـ الذي ورد في الحوار داخل الرواية ـ لبعض السياسات العربية، فإن الرواية لم تعرض بشكل رئيس لقضية سياسية محددة المعالم، بل عمدت إلي تشكيل رؤية للواقع ذات بعد أشمل وأوضح. وهذا يدخل في الإطار الأوسع لمفهوم السياسة، ولذلك فإنه يحاول أن يكرس مفهوما لبطل الرواية السياسية يتمثل في (البطل الضد)، ويركزعلى هذا النموذج، إذ يرى أن الشخصية الروائية التي تحمل رؤية الكاتب السياسي تتحقق في تصوير نموذج إنساني واضح المعالم تتشكل ملامحه من كافة العناصر الفنية[٣٣].

وهكذا يركز الناقد على بناء النموذج في هذه الرؤية مؤكدًا موقفه من أن الرواية السياسية تقوم على تشكيل الشخصية 'الضد'، ولكنه يعود إلى مسألة(النموذج) من خلال فهم خاص يتجاوز المفهوم الذى ركزت عليه الرواية الواقعية عند روادها الأول بوصفها تقوم على على رسم الملامح الفردية وتنير بنفس الدقة خصائصها المميزة من وجهة النظر الطبيعية مما يجعل الطابع الفردي والخواص النوعية النموذجية لا ينفصمان[٣٤] .

* * *

ومهما يكن من أمر فإن طه وادي لم يرسف في أغلال (النظرية) التى جهد في تقديمها عن الرواية السياسية في كتابه ، بل أتاح هامشا معقولا للحركة في تطبيقاته، وحرص على أمرين مهمين: الأول يتمثل في الحس التاريخي التطوري في مقاربته النقدية للرواية السياسية، فبدأ برواية يحيى حقي 'قنديل أم هاشم' ثم بالرواية التاريخية المبكرة لدى الجارم متلمسا خيوط الرؤية السياسية منها، ثم عرض للرواية السياسية المباشرة لدى القعيد 'الحرب في بر مصر' ثم لدى جيل آخر ممثلا في محمد جبريل، ثم لدى الطاهر وطار.

أما الأمر الثاني فيبدو واضحا في اصطناع مدخل جمالى لكل مقاربة من هذه المقاربات مركزًا على 'الراوى' في رواية 'قنديل أم هاشم'، ثم على إشكالية 'المعادل

الموضوعي، ومس موضوع العلاقة بين الرؤية والتشكيل مسًا رقيقًا في رواية الجارم هاتف من الأندلس، واستثمر تقنية الراوي المشارك والمتعدد في رواية يوسف القعيد الحرب في بر مصر وجعلها مدخلا لدراسة الرواية جماليا، واعتبر مسألة القناع التاريخي السمة الأبرز في تشكيل الرواية السياسية عند محمد جبريل، وركز على جماليات النموذج في دراسته لرواية الطاهر وطار الزلزال.

ولابد من ملاحظة أن تطبيقات الناقد في كتابه عن (الرواية السياسية) كانت معنية في الدرجة الأولى بالتركيز على الرؤية، وأن المدخل الجمالي كان سبيلاً إلي استكشاف هذه الرؤية من خلال انتقاء الزاوية الجمالية الأنسب والأقدر على التقاط هذه الرؤية، لذلك لم يفض في التحليل ولم يعمد إلي الإحاطة بكل عناصر السرد في الأعمال المدروسة.

كما تبرز ترجمة الناقد لمقالة (إيرفنج هاو) فكرة الرواية السياسية في كتابه (الرواية السياسية) [٣٥] اهتمامه بهذا النوع من الرواية، وهو كتاب عمدة في هذا المجال، وقد استفاد منه الناقد في تشكيل الإطار العام للرواية السياسية، لكنه طور أفكاره وأضاف إليها وصاغها في مقولات نظرية متماسكة تعكس خصوصية رؤيته لهذا النوع من الرواية، غير أنه أبقي على العناصر الرئيسية ومن أبرزها تأكيده على أن الرواية السياسية تكتسب أهميتها من الصراع بين التجربة والأيديولوجيا وأن الأيديولوجيا إذا تجمعت وتدخلت في الرواية بقوة قد تقضي على حياة الرواية وحيويتها، غير غافل عن أن الأفكار لا غنى عنها للرواية الجادة وأنها تعطي حمولات من العاطفة لا حصر لها، وأن الروائى السياسي لا بد أن يكون قادرا على تناول الأفكار المختلفة مباشرة ليراها في علاقاتها البعيدة وأيضا المتداخلة، القادرة على تحريك الشخصيات. ويتفق الناقد مع إيرفنج هاو على أن الشروط التي تقيم بها الرواية السياسية هي نفس الشروط التي تقيم بها رواية أخرى.

ويمس "هاو" مسألة في غاية الأهمية كانت موضع اهتمام الدكتور طه وادي تتمثل في أن كل ما يقوله كاتب الرواية السياسية يذوب في حركة الرواية، ويضيف "هاو" على نحو ما أشار الناقد في ترجمته للفصل المذكور: أن الكاتب والقارئ في هذا النوع من الرواية يلتقيان في اتصال غير سهل ليكشفا عن معتقداتهما في لقاء فكرى صاخب.

* * *

طه وادي مبدعا للرواية السياسية

(الكهف السحري).. نموذجًا

لماذا اخترت رواية (الكهف السحري) كنموذج للرواية السياسية في إبداعات طه وادي السردية:

أولا ـ لأن الكاتب استثمر تقنيات متعددة تبرز اهتمامه بالجانب الجمالي في معالجة الرؤية السياسية، فقد اعتمد على تعدد مواقع الرواة في هذا العمل.

ثانيا ـ وضوح الطابع السياسي للرواية دون أن يكون ذلك على حساب البناء الفني، بل إن رؤيته السياسية لا تتضح إلا من خلال التشكيل الجمالي.

ثالثا ـ لم يتعامل الكاتب مع السياسة كقضية فكرية مباشرة، بل بوصفها وقائع حية تتناسج مع الحياة في تدفقها الطبيعي، بوصفها علاقات حية تتشابك مع آمال وآلام وطموحات الناس، ولهذا سأحاول أن أعرض للرواية من خلال محاولة الأحاطة بكافة العناصر الفنية في هذا العمل ما أمكن ذلك.

المنهج: ما المنهج الذي سأتبعه في تحليل هذه الرواية السياسية؟

في اعتقادي أن هناك قضية مهمة فيما يتعلق بدراسة الرواية السياسية، تتمثل في تحقيق أمرين: الأول إثبات أنها رواية تمتلك كل المقومات الفنية المطلوبة لهذا الفن، والثاني أنها تمتلك رؤية سياسية تنبثق من التفاصيل التشكيلية في النص، لذا كان من الطبيعي أن يتلازم المساران، على أن تكون الأولوية دائما لجماليات النص أي البناء الفني، فالنص في تجلياته كخطاب لا تكون فيه القصة ـ في متنها الرئيس حينما تتحول إلي مبنى حكائي مرتب زمانيا ومكانيا (كرونولوجيا)، كما تبدو العناصر المضمونية للحكي مصاغة من خلال ما يسمي بالتبئير أي زاوية الرؤية، لذا تبدو مسألة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر الفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقى عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى مسألة بالغة

الأهمية، والراوي هو الذي تنبثق عنه هذه الرؤية، لكن اهتمامنا بعنصر التبئير والتشخيص والزمن وما يتصل بها من عناصر أخرى لا يصرفنا عن مسألة بالغة الأهمية في اعتقاد الكثير من النقاد وعلى رأسهم (فاولر) وهي ما يعنيه بالنص بوصفه البنية السطحية النصية الأكثر إدراكا ومعاينة، حيث تدخل الجوانب (الفيزيقية) أي الملموسة كالفصول والصفحات والفقرات بما في ذلك لعبة البياض والسواد[٣٦]، وإذا كان 'فاولر' يدخل البنية النصية بوصفها متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها تشكل استمرارا وانسجاما على صعيد تلك المتوالية، فإنه ليس بمقدور هذه الدراسة أن تنهض بتلك المهمة على هذا المستوى فضلا عن أن هدفها لا يفضي به مثل هذا المنهج الذي لابد أن يستأثر بجل الاهتمام ويصرف الدارس عن الغرض الرئيس، لذلك فإن الإلمام بما يسمى بالنص الموازي في دراسة بنية النص السطحية يبدو محققا للمأمول في مثل هذه الدراسة.

وليس ثمة شك في أن العناصر التي أشرت إليها كمرتكزات للتحليل متداخلة ومتجانسة بحيث يصعب تناولها منعزلة عن بعضها البعض، لأنها تدخل في صميم السرد بوصفه جامعًا لجماليات النوع، فالزمن بأبعاده الثلاثة(زمن القصة المحكية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة) يشكل سياقا يستوعب كافة العناصر الأخرى، فضلا عن الزمن الخارجي / ممثلا في زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي.

كذلك فإن ثمة زمن طبيعي وآخر نفسي.. إلخ. وكل هذه الأزمان ترتبط بمقولتين رئيسيتين: مقولة زمن القصة وزمن الخطاب، زمن القصة خطي متصل وزمن الخطاب متجاوز لهذه الخطية أو ما يسمي بـ (الصرفية)، بمعني أنه يعمل على إعادة ترتيب الزمن وفق منظور جمالي دلالي، فزمن القصة هو زمن التجربة الواقعية المدركة ذهنيا، أما زمن الخطاب فهو الذي ينقل هذا الواقع المدرك إلي واقع نفسي يتم تجسيده عبر جماليات الخطاب، إذ يتم اختراق البعد الذهني للزمن المدرك على نحو مشترك وإعادة إنتاج هذا الزمن بعد اختراقه دلاليا؛ من هنا يأتي

الاسترجاع والاستباق وما إلي ذلك الذي هو موقف من الزمن يعمل على تقديم البنية الدلالية في انبثاقها عن البنية الجمالية[٣٧].

* * *

النص الموازي: **تعبير اقترحه جيرار جينيت paratexes، يعني بذلك العنوان والرسوم التي تظهر الغلاف وكذلك[٣٨] الخطوط والنصوص التي تنشر على الغلاف الخارجي، وطريقة كتابة العناوين الفرعية والإهداء ودار النشر ومكان النشر والحواشي وما إلى ذلك،** وقد درج بعض النقاد على الاهتمام بها من منظور سيميائي، وهي - هنا في هذا العمل - يمكن أن تفيد في توجيه القراءة الناقدة توجيها مفيدا، **فالعنوان مكون من كلمتين (الكهف السحري)،** وهاتان الكلمتان لهما دلالتهما، فالكهف فيه معني الخفاء والاختفاء، والسحري كلمة تدل على الغموض والغياب ومناقضة المنطقي والمعقول والمفهوم، والاختفاء في الرواية محور دلالي مهم، حيث تعمد القوي السياسية المهيمنة إلي تغييب خصومها بحيث تحتكر الحضور وحدها، وهي تفعل ذلك بمنأى عن الأنظار والعيون، الأمر الذي يفتح الباب على مصراعيه أمام البطش والتنكيل والقهر، أما كلمة 'السحري' فهي التي توحي بمعني الغموض: غموض المصائر وغياب المنطقي والمعقول والمفهوم في التعامل مع الخصوم، وقد جاء اسم المؤلف في لوحة الغلاف مجردا من الألقاب الأكاديمية التي يحملها في الطرف الأيمن من الكتاب، وكأنه يشرف على المشهد من بعيد ويراقبه بموضوعية بالقرب من قبة الجامعة. وهي أعلي مكان في الجامعة ملونة بالنيلي والأصفر، واللون النيلي الذي يحتل الجانب العلوي الأيمن من اللوحة يظلل وجه شاب جامعي ملتح منكوش الشعر تائه الملامح، يرمز في الوجدان الشعبي إلي المأساة وسوء المصير، وهو يومئ إلي بطل الرواية، أما القضبان التي تبدو وراءها فهي تؤكد أنه سجين، وما يأتي تحت صورته مباشرة شاب مظلل وجهه بالصفرة في جزء منه بالسواد المشوب بالحمرة في جزئه الآخر، وفي عينيه نظرات الريبة، وهو في وضع معاكس للصورة السابقة، حيث يقابل صورة الفتاة

الملونة باللون الأحمر، مما يوحي بالانصراف إليها. ونظرته المريبة تدل على خشيته من الآخر وإيثاره نفسه، حيث يدل اللون الأحمر على الجريمة التي ارتكبها بحق زميله السجين، وعلى أن الفتاة هي الضحية الثانية في هذه الجناية. وانعتاق اللوحة من الإطار تفتح الأفق أمام تصورات عديدة، في حين يأتي العنوان في وسط الجزء العلوي من الصفحة مخترقا فضاء اللوحة في فراغ شبيه بالكهف.

إن العلاقة الوصفية بين مفردتي العنوان، فيها تكثيف للدلالة وتعميق لمضمونها، وتكشف عن المحور السياسي في الرواية، دون المحاور الأخرى الاجتماعية والعاطفية والإنسانية، وهذا يعمق السمة السياسية في الرواية ويؤكد انتماءها إلي هذا اللون من ألوان الرواية.

ثمة ثلاثة عشر عنوانا في الرواية وهي عناوين الفصول التي حرص على ترقيمها، وللرقم (١٣) دلالته النفسية والاجتماعية، فهو لا يومئ في المعتقد الشعبي إلي فأل حسن، فضلا عن أنه ليس خاتمة لعقد من الارقام، بل رقم غير مكتمل. وهذا يفتح باب التوقع علي مصراعيه، إنه دال على عدم الاكتمال وهذه الدلالة بالغة الأهمية.

وإذا ما عمدنا إلي تحليل هذه العناوين فسنجد أنها تنقسم إلي قسمين من حيث التركيب النحوي، ثمانية منها معرّفة وأربعة أخرى منكرة، وأما العنوان الباقي فهو جملة كاملة.

والعناوين المنكرة تقوم على صفة وموصوف، وهي تدل على التهميش [ظلال متداخلة، متهمون تحت الطلب، عبير بغير شذا، حديث من سيرة..] وهي في مدلولاتها القريبة والبعيدة تومئ إلي انعدام القيمة وضعف الحضور والغموض، وأما العناوين المعرفة فهي في مجملها عناوين مزدوجة تضم طرفين يبدوان متناقضين مثل الجياد والجراد والمدينة والشمس الحزينة ولؤلؤة المستحيل.. إلخ.

واللافت فيها أنها مزدوجة التركيب تضم قطبين مما يعكس البنية العامة لهذه الرواية السياسية التي تتحدث عن طرفين قاهر ومقهور.

أما العنوان (الجملة) فهو عنوان وحيد، لكنه يلخص الفعل الرئيس في الرواية، فعل القتل ومصادرة الحياة الإنسانية (إنهم يغتالون الأحلام).

* * *

(الراوي) التبئير (Focalization):

إذا ما خطونا إلي داخل النص فإن أول ما يلفتنا هو تعدد الرواة، فقد بدأ الكاتب (بالراوي العالم)، ثم برواية البطل تحت عنوان (الصوت الأول)، وكان أشبه بالسيرة الذاتية التي بدأت منذالصبا إلي أن دخل السجن، وقد كان الراوي الثاني في الفصل الذي يليه (الأب) الذي أكمل الحديث عن هذه الواقعة بعد دخوله السجن، ثم عاد الكاتب بعد ذلك إلي إبراهيم ليكمل الحديث عن مسيرة السجن، ويعرفنا على نزلاء السـجن العشرة الذين جمعتهم غرفة السجن معه، وهم ينتمون إلي شرائح متعددة فمنـهم من ينتسب إلي الإخوان المسلمين، ومنهم المسيحي والشيـوعي والـوفدي والطالب، ثم يعود إلي الراوي العالم ليتحدث عن عبير وزملاء الدراسـة، وكان اختياره لهذا النوع من الرواة ضروري للإلمام بمعلومات كاملة عن انتماءات زمـلائه وخاصة من وشى به وأدخله المعتقل.

أما في الفصل السادس فكان الراوي هو الأم التي تصور أثر غياب إبراهيم في المعتقل ولجوئها بوصفها ممثلة لشريحة من الأمهات إلي المشعوذين.

الفصل السابع يروي الأحداث على لسان إبراهيم ويلقي مزيدا من الضوء على حياة السجن وعلى نزلائه، ويفصح عن مرور سنتين على سجنه، وكان الأكثر استحواذا على اهتمام الراوي الشيخ عبد الله والصراع بين السجناء وإدارة السجن، ويرصد أصداء حدث النكسة بين النزلاء وما أحدثته من تحول في علاقة السجناء بالإدارة حيث يتم الإفراج عنهم فيما بعد.

وقد واصل الكاتب توظيف الراوي/ البطل ليقدم المزيد من المعلومات بعد الإفراج، وحفل الفصل الثامن بالحوار، واشترك في الحوار طرف يمثل القضاء وهو

المستشار عاطف سلام، ويدخل هذا الحوار في صلب القضية: "الأزمة السياسية" حيث يقول: "مأساة النظام الحاكم في بلادنا أنهم شجعوا من أسموهم التنظيم الطليعي و"منظمة الشباب" لكتابة تقارير، كما أنهم وظفوا ضعاف النفوس من أجل هذه الغاية أيضاً".

وفي الفصل التاسع تتسلم زمام الرواية أخت إبراهيم، وذلك لتسلط الضوء على التحول المهم الذي انتاب حياة إبراهيم الذي أطلق لحيته وصار دائم العبادة كثير التلاوة والدعاء. وفي الفصل العاشر تأتي الرواية على لسان كريمة البطلة الثانية التي تتحدث عن مفصل جديد مهم في حياة البطل إبراهيم وهو لقاؤه بها، وفي الفصل الذي يليه يظهر إبراهيم كراو رئيس، ويخصصه الكاتب للمنعطفات المهمة في حياته وخصوصا حرب عام ١٩٧٣ ومشاركته المباشرة فيها وإصابته. والحديث في الفصل الثاني عشر تأخذ بزمامه كريمة كراو مشارك وكذلك في الفصل الأخير.

وقد استحوذ الراوي البطل على مايقرب من نصف الرواية "ستة فصول"، بينما كان (للراوي العالم) المكانة الثانية، وكذلك كريمة حيث حظي كل منهما بفصلين، أما الأب والأم والأخت فقد حظى كل منهما بفصل واحد فقط.

وإذا كانت المادة القصصية التي تسرد في العمل الروائي لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية، وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي تري من خلاله، فإن اختيار الكاتب للراوي يمثل رؤية ترتبط بالمؤلف بوصفه كاتبا للرواية السياسية، أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية وقناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديمه، وقد استثمر الكاتب الأساليب الثلاثة في تقديم المادة الروائية التي تحدث عنها الناقد الفرنسي جان بويون: الراوي العالم والراوي الشخصية والراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية(٣٩).

وقد استخدم المؤلف الرؤية من الوراء "وهي أسلوب الراوي العالم بكل شئ في

الفصل الأول من الرواية الذي اختار له عنوان (ظلال متداخلة) ليغوص في أعماق الشخصية الرئيسية (البطل) مستقرئا سيرته الذاتية في ارتباطها بالإنسان (الأب والأم والأخت) والمكان (المنزل) و(الزمان) العمر، والتجربة العاطفية التي يعيشها من تجاوز الأربعين، مستخدما أسلوب الوعي المتمثل الذي يمزج فيه بين ضمير الغائب وضمير المتكلم الذي يخاطب ذاته ويقوم بالرصد الدقيق للحركة الذهنية والنفسية والحركة الخارجية.

"نحن في أول النهار وضوء الشمس يملأ الحجرة، لكنه أحس لذة مبهمة حين أشعل الضوء، إبراهيم..ليس المهم أن يشع الضوء من الخارج.. الضوء الحقيقي يفيض من الداخل من القلب. حين تذكر القلب، انتفض واهتز. لماذا هي وحدها دون نساء العالمين، التي فضت بكارة القلب؟!"[٤٠].

ويحاول الكاتب أن يلم بعناصر الموقف كله في إطار فهمه للسياسة، ويتبدى في ذلك فيما أداره من حوار بين كريمة وإبراهيم متسائلا على لسانه عن السبب في استبعادها للسياسة من دائرة اهتماماتها، وحديثها عن عدم جدوى ذلك في بلادنا، وردها بأن السياسة لعبة قذرة، وهذا المقطع الحواري الذي زج به الكاتب في خضم المناجاة العاطفية أراد به أن يوضح موقفه، ويؤطر عمله الروائي في إطار النوع الذي نظر له وهو الرواية السياسية، ممهدا بذلك لما يلي من أحداث بذر بذورها في هذا الفصل الروائي الافتتاحي الذي سبق أن أشرت إلي أنه يريد الإلمام فيه بعناصر الموقف كله من منظور سياسي قاتم، ناسجا خيوطه مع غيره في عرى لا تنفصم، وهو ما يتسق مع رؤيته النظرية للسياسة، ليس هذا فحسب بل إن الكاتب حاول أن يغوص بعيدا في العمق التاريخي لهذه الرؤية، حيث جدل الخيوط الاجتماعية بالسياسة في استذكاره للعلاقة بين شهريار وشهرزاد، ومن ثم هارون الرشيد في خطـاب كريمة له[٤١]، كذلك ذكره للزنزانة التي تحول إليها البيت بعد مغادرة كريمة[٤٢].

لقد قدم الكاتب تقريرا شاملا في هذا الفصل عن كل شخصية من الشخصيات

المؤثرة في أحداث الرواية: زينب وأمه وأبيه وكريمة، ليس بأسلوب الراوي العالم فحسب بل المتأمل والمحلل والفيلسوف والشاعر أيضا.

في الفصل الخامس يعود الكاتب إلي الراوي العالم ليقدم لنا دفعة جديدة من الشخصيات تقف على الجانب الآخر من مسيرة الأسرة التي ينتمي إليها إبراهيم: زميلته عبير قنديل ويحيى المليجي وسمر صبرى ومها يوسف رزق الله وطارق فهمي ود. رشدي، ولكنه لا يتوقف للتعريف بالشخصية وتقديم تقرير عنها إلا عند من له دور مؤثر.. وخصوصا طارق فهمي ويحيى المليجي.

في هذين الفصلين اللذين وظف فيهما الراوي العالم بكل شئ على نحو رئيس بسط المهاد للتعرف على شرائح اجتماعية وأوضاع سياسية وتنظيمات تمثل شبكة من العلاقات التي أفرخرت فيها الانتهازية ونمت فيها الطحالب وقادت إلي الأزمة السياسية التي عصفت بالبلاد والعباد، وبلورت نموذجًا للضحية تمثل في بطل الرواية إبراهيم.

أما الفصول التي كانت الرؤية فيها مع من خلال الراوي الشخصية، فقد تعمق عبرها أبعاد المأساة وانعكاساتها على المستوى الأسري والإنساني ورصد دقائقها ونبضها واستجلى أبعادها.

وإذا بدا أن الكاتب حرص على تعدد المنظور الروائي من خلال تعدد الرواة، فإنه لابد أن نستذكر أن الراوي يعبر عن موقع وقوله تعبير عن هذا الموقع، وكل موقع هو موقع أيديولوجي، فالقول علاقة، والعلاقة نظر باتجاه موضوع، يختلف ويتناقض باختلاف وتناقض هذه المواقع في العلاقة الاجتماعية فيما بينها. كما تقول يمنى العيد(٤٣) ، إذ يظهر اختلاف المواقع في اختلاف أشكال الوعي والتفكير، كذلك فإن المواقع لا تتحدد في ذاتها بل في علاقتها مع المواقع الأخري، من هنا كان تخصيص فصل لكل شخصية مؤثرة بين شخصيات الرواية يقصد به بيان المواقع المتعددة التي تمثل أشكال الوعي والتفكير في ارتباطها بالواقعة الرئيسة في الرواية، وهي تتمثل في سجن إبراهيم والإفراج عنه بعد نكسة حزيران عام

١٩٦٧، وقد أقام المؤلف قنوات مفتوحة ومتشابكة بين مواقع الرواة في هذه الرواية، واستبعد الشخصيات النمطية من أن يكون لها مواقع وهمشها روائيا، وإن كانت صانعة في (بعض الأحيان) للحدث مؤثرة فيه لأنها مغيبة عن الوعي ومفتقدة له.

وعلاقة الراوي بالفصل علاقة وطيدة، إذ غالبا ما يبدأ المؤلف بتقسيم روايته إلي فصول باذرا في كل منها نواة يأخذ في تطويرها تدريجيا، حيث تتآزر هذه النوى في منظومة تحقق النمو اللولبي للعمل الناجم عن العلاقة الجدلية بين الجزء والكل[٤٤].

والتعدد الفصلي يتيح الفرص لتنويع أساليب الخطاب وعلى رأسها تنويع أساليب تقديم المادة الروائية ممثلة في (الراوي)، فضلا عن أن الفصول ترتبط بالمكان والزمان وعناصر السرد الأخري، فهي الوعاء الذي يحتضن هذه العناصر التي تنمو في إطاره، كما أن للفصل علاقة بالإيقاع ويتيح الفرصة للتناسج بين بنيات القص، إذ يتم في إطارها التحكم بالنقلات في الفضاء المكاني والزماني وإقامة جدل بين أطراف الحبكة الروائية.

* * *

الفصول: قسم الدكتور طه وادي روايته إلي ثلاثة عشر فصلا: وعنونها بعناوين أشرنا إليها أثناء حديثنا عن النصوص الموازية، لكن ما يهمنا هنا هو استكشاف العلاقة بين الفصول وما أتاحته هذه العلاقة من ربط بين النوى التي شكلت الرؤية السياسية لهذا العمل.

نستطيع أن نلتقط هذه النوى من خلال الفصول، حيث كانت النواة في الفصل الأول (التعرف على المجموعة الأولى من الشخصيات) أسرة إبراهيم التي كشفت تشكيل الوعي لديه وبنيانه النفسي والفكري، ثم انفتحت هذه النواة على منظومة الفصول التالية التي كشفت عن تفاصيل متعلقة بكل شخصية في علاقتها مع الشخصية الرئيسية، فبدت هذه المنظومة كالدوائر المتداخلة المحكمة التسلسل، فكان

الفصل الثاني خاصا بإبراهيم وعلاقته مع أسرته، ثم كان الفصل الثالث مرتبطا بأبيه في موقفه من الحدث الرئيس (اقتياده إلي السجن)، والفصل الرابع يكمل تفاصيل الحدث على لسان إبراهيم، أما الخامس فقد كان خاصا بالمنظومة الأخرى من الشخصيات ذات الصلة بإبراهيم الذي كان يتحرك في دائرتين: الأسرة وزملاء وزميلات الدراسة، وظلت فصول الرواية الأخرى تدور حول النواة الرئيسة وهي السجن إلي أن كان الفصل الثامن حيث تناسلت من النواة الأولي نوى جديدة لم تغادر مدار الدائرة الرئيسة وهي حدث السجن، لكنها تفرعت عنها وتتمثل في وفاة الأم ووفاة الأب والعلاقة بكريمة، وكان هذا المدار الجديد يستوعب الثلث الأخير من الرواية: انحلال علاقة قديمة وقيام علاقة جديدة: الموت والميلاد الذي لم يتم أو يكاد إلا في الفصل الأخير (الثالث عشر). لقد انهار العالم القديم للأسرة وتشتت، فتزوجت الأخت وأصبح لها صوتها المستقل الذي ظهر في الفصل التاسع بعد أن تزوجت واستقلت. وبرز صوت كريمة أيضا في هذا الجزء من الرواية في فصل خاص، وقد ساعدت الفصول على تحديد الدوائر والتعرف على الأصوات في تعددها وانسياقها في مدار واحد حول نواة رئيسة هي إبراهيم.

* * *

الفضاء المكاني: يقودنا الفصلُ بالضرورة إلى (المكان) فكلاهما حيز (الفصل حيز يملؤه الخطاب السردي) والمكان فضاء يحفل بالحركة، وهو شديد الارتباط بالفصل، ونحن نلاحظ أن السمة العامة للمكان هي الإغلاق، فاللقاء يتم في الحجرات الضيقة وفي المدرسة، وفي السجن، وحتي حينما يتم في الساحات العامة والأمكنة المفتوحة فهو مكان محاصر، وسمة الحصار تنسجم مع طبيعة الرواية.

أحداث الرواية تدور في البيوت: بيت إبراهيم، وبيت المستشار، وبيت الصول، وبيت كريمة، وكذلك في السجن الذي يمثل الفضاء المكاني الرئيس في الرواية، وفي عربة السجن والمدرسة وفي الكلية، ولو تتبعنا فصول الرواية لوجدنا ساحاتها الأساسية هي هذه الأمكنة المغلقة حتي حين يسافر إبراهيم وكريمة خارج

القاهرة، ويسيران في الشوارع يكونان محاصرين بالخوف وأعين الأهل، ثمة حصار يحوط كل الأمكنة في الرواية، ومن الواضح أن المكان في الرواية منطلق للحوار والتأمل والتفكير، وليس مقصودا لذاته فيما عدا السجن الذي يتوقف عنده الكاتب لصلته بالحدث الرئيس، ومن هنا جاء إيجاز الرواية في وصف الأمكنة، فالكاتب لا يتجاوز في وصفه لهذه الأمكنة الإشارات التي تتعلق بالحركة الذهنية: "وجلس متضائلا.. تائها في كرسي فوتيه، تأمل صالة البيت الواسعة، مضى كل من هنا.. وبقي – مثل أثاث الشقة – شاهدا على زمان غريب"[٤٥].

من الواضح منذ مستهل الفصل الأول أن وصف المكان لا يعنيه كثيرًا إلا من حيث كونه محرضا للتفكير ومتمما لحركة الشخصية وتأملاتها، فوصف الأثاث مرتبط بالحركة الذهنية، وليس له خصوصيته، فإن توقف عند الساعة المعلقة – مثلا – لا يعنيه إلا تأمل بندولها الذي ترتبط حركته بحركة الزمن الذي يعبر عن نفاد الحياة حيث تجاوز سن الأربعين، وكذلك المكتبة الضيقة فهي مرتبطة بالأب (كنبة بابا). وحتى وصفه لغرفة الحجز كان سريعا وموجزا، لا يتجاوز الإشارة إلي ضيقها وقذراتها وإلي وجود الناموس والبقّ والصراصير والبراغيث. ويأخذ المكان بُعدا رمزيا في الحُلم:

"رأيت فيما يرى النائم – أني أمشي بصعوبة في طريق مليء بالطين والأوحال والأشواك، كلما حاولت أن أبتعد زلت قدماي في الطين، بعد فترة عجزت عن المقاومة، وبركت في الطين، توسخت ملابسي وأعضاء جسمي كلها، حاولت أن أصيح.. أو أن أنادي على أحد، لكن صوتي كان حبيسا ولساني عاجزا. بدت أمي مثل شجرة ذات ظل وماء.. في صحراء حارقة.."[٤٦] فالمكان هنا رمز، يشير إلي نبوءة المعاناة وطول مدة السجن وليس مكانا متعينا أو محددا.

أما السجن: فهو ليس مجرد مكان بل معنى: إنه يشير إلي ضياع الهوية الإنسانية، وإذ يبدو مجهول الموقع: لا يعرف أحد هل هو في سيناء أم في الواحات أم في وادي النطرون أم في الصعيد[٤٧]. والمعتقل هو مجرد موقع يحتجز فيه

أصحاب الفكر السياسي الذين يسبحون ضد تيار الحكومة كما عرفه مأمور السجن، ولهذا فهو مجرد مكان معنى، لا يهتم الكاتب بوصفه وصفا دقيقا، ولذا فإن الومضات الوصفية القليلة تقع في إطار الوصف التعبيري وليس الوصف التصنيفي[٤٨]، وهو على قلته يكشف عن حياة الشخصية النفسية ويشير إلى مزاجها وطبعها.

يدخل المكان في نسيج النص من خلال حركة السارد في المكان، فتجاوزه وعبوره أمكنة مختلفة تعبر عن إيقاع الحكايات، وتدخل الأصوات السردية الجديدة في نسيج النص، وهذا ما نلمحه في هذه الرواية، فالانتقال من البيت إلي الكلية يدخل أصواتا جديدة تغير من إيقاع الحكاية، حيث تقذف به في أتون السجن من خلال تواطؤ بعض هذه الأصوات الجديدة، وكذلك الانتقال إلي السجن واللقاء بأشخاص جدد، فهذه الانتقالات المكانية تخدم الهدف الرئيسي في الرواية بوصفها رواية سياسية، تتحقق هويتها عبر هذا الانتقال الذي تشكل محطاته أبعادا تتشكل عبرها رؤية الكاتب.

مما سبق يتضح أن المكان في محدوديته وضيقه وإيجاز وصفه ليس إلا إشارة إلي رؤية الرواية السياسية، حيث يرمز ذلك إلي غياب الحرية وضيق أفق الساسة والقيود التي يفرضونها على الناس، وتعبر عن آلية توليد الفكر الذي ينمو ويتبلور بعيدا عن فضاء متسع رحيب، إنه تعبير عن أزمة الحرية وأزمة الفكر معا.

* * *

الزمن الروائي: أما الزمان فهو مرتبط بالمكان، وهو يجسّد الإحساس بالديمومة وبالزوال وبالتراكم، ويترتب عليه إيقاع الحدث الروائي، والشكل الروائي يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، كما أن الرؤية السياسية تنبثق من الزمن التاريخي في الدرجة الأولي، وهو عنصر عضوي غير قابل للفصل عن النسيج الروائي، فالزمن هو الرواية وهي تتشكل، من هنا كانت الحكمة من استهلال المؤلف بمشهد يقع في الحقبة الأخيرة من عمر الحدث الروائي، حيث اللقاء بكريمة

كمحطة رست فيها سفنه بعد خروجه من السجن، لقد بدت الأحداث الأخرى وكأنها استرجاع للفترة التي سبقت هذا المشهد وأفضت إليه، لكنه استرجاع تتوازى فيه الأحداث في تتابعها الزمني، حيث يبدو البناء دائريا يعود إلي النقطة التي بدأ منها، وهذا البناء الدائري يتسق مع منطق الرؤية الأيديولوجية (السياسية)، وهي رؤية مدورة تتمتع بقدر من الثبات، من هنا كانت نقطة البدء هي نقطة الختام، وهي تؤكد مقولة النظر إلي الزمن على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف، من هنا كان هذا الحضور ضروريا للغوص في أعماق التحولات التي انتابت شخصية إبراهيم بطل الرواية، لذا جاء ترتيب الزمن وتتابعه وفقا للإيقاع الخاص الذي أراده الكاتب معبرا عن رؤيته السياسية.

ثمة بؤرة زمنية جوهرية في الرواية تتمثل في نكسة عام ١٩٦٧م، وهذه البؤرة هي علاقة فارقة بين زمنيْن بالنسبة للبطل الأنموذج: زمن السجن وزمن ما بعد السجن، وهي بصفتها واقعة تحمل مفارقة إذ يفترض أنها أدخلت الوطن والأمة في مرحلة جديدة أصبحت فيها أجزاء من الوطن أسيرة في يد العدو، بينما أصبح إبراهيم حرا، وهذه المفارقة التي تتضمن معنى التقهقر والانكسار على المستوى العام تحمل معنى الخروج من التيه والتقدم نحو المستقبل والانتصار على المحنة على مستوى الشخصية، لكنها في الإطار الأشمل تنطوي على معنى التحول والتغير على المستويين.

وهي بعد هذا وذاك لا تشكل خلفية تاريخية فحسب كما هو الحال في الرواية الواقعية، وإنما تعد عنصرا بنائيا زمانيا لها، ففضلا عن أن المرحلة التاريخية تشكل إطارا رئيسا فإن ثمة تشابك بين خيوط هذه المرحلة برهانها السياسي وخيوط الزمن في عمر الشخصية (إبراهيم)، وهذا ما يمنح الرواية بعدها النوعي بوصفها رواية سياسية، فقد انعطف الزمن السياسي بإبراهيم إلى السجن، حيث توقف الزمن على المستوى الشخصى، انقطع عن الدراسة وانفصمت عرى علاقته بعبير قنديل زميلته في الجامعة التي تعلقت به وأحبته، ودخل في النفق المظلم، وصودرت

أحلامه في عصر الحلم عصر الثورة، **وهذه مفارقة أخرى** على مستوى آخر. ثمة بون شاسع بين الحلم والواقع، فمنظمة الشباب الاشتراكي الذي يفترض أنها منظمة طبيعية تتحول إلي أداة قهر، والثورة التي جاءت لتحقق الأحلام ها هي تصادرها: إذ يصرخ والد إبراهيم في الجنود الذين داسوا على مستقبل ابنه ممثلا في كتبه الجامعية: "حرام عليكم خربتم بيتي. تدوسون العلم بأقدامكم وتخربون بيوت الأبرياء بأيدكم"(٤٩).

وها هو إبراهيم يصف عربة الاعتقال: "كانت العربة ذات صندوق كبير يفتح عند المؤخرة، ويصعد إليه بدرجتين. فتح الباب ورموني مثل جوال بطاطس وسط صندوق العربة، الظلام شديد في الداخل. لم أستطع أن أميز سوى صوت قفل حديدي يغلق الباب إثر دخولي"(٥٠).

ثمة توقف لحركة الزمن لم تعد إلى الانطلاق إلا بعد النكسة، فها هو إبراهيم يصف أيام السجن بأنها مثل أسنان المشط لا فرق فيها بين يوم وآخر، أو بين صيف وشتاء كلها سواء(٥١). ولذلك فإن الكاتب يحاول تغطية هذه الثغرة الزمنية بالحوارت المتنوعة وخصوصا الحوار الفكري وبالتأمل حيث تترك مساحة للخطاب، ويشير الكاتب إلى هذه الثغرة الزمنية "لم أعد أعرف على وجه التحديد المدة التي قضيتها في المعتقل. يبدو أنها فترة طويلة تزيد على سنة، أدركت ذلك من طول شعر لحيتي ورأسي"(٥٢).

إن الحوار والتأمل يحتل مساحة واسعة من الرواية، ومسرحة الحدث على هذا النحو تجعل ثمة تطابقا بين زمن القصة وزمن النص.

ثمة أكثر من مؤشر يطلقه الكاتب في سياق السرد للدلالة على أن الزمن قد توقف من مثل قوله على لسان إبراهيم: "طالت مدة الحبس، أحسست أن الزمن قد توقف"(٥٣)، كذلك الاستشهادات الطويلة من القرآن الكريم والعهد القديم سفر التكوين والعهد الجديد إنجيل متى(٥٤).

والكاتب يوظف الزمن الكوني رديفًا للزمن التاريخي والنفسي، فلحظات

التأزم على مستوى الزمن الطبيعي والتاريخي هي لحظات الانفراج على مستوى الزمن النفسي، إذ يقول: "في ليلة لا تنسي من ليالي الصيف الحزينة اشتدت درجة الحرارة وارتفعت كثافة الرطوبة، كنا نحاول النوم، والنوم عصى الاستجابة، وإذا بصوت الحراس صيحة رجل واحد في آن واحد "مساجين.. أجمعوا بالخطوة السريعة"(٥٥).

إن الانقلاب الذي أحدثه مفصل الزمن التاريخي على حياة المساجين المعتقلين في الصحراء يعتبر المرتكز الرئيس لكافة التحولات في حياة الشخصية ككل، ولكن هذا التحول حدث - أولا - في معسكر الاعتقال (الدائرة الأضيق)، حيث لم يعد هناك أوامر بالقيام مبكرا والعمل في مزرعة السجن أو طوابير الشمس أو طوابير التمارين المسائية، حدث بتعبير مجدي الأسيوطي (انقلاب ليبرالي في إدارة المسكر). وفي مقابل هذا التحول الذي أحدثه الزمن التاريخي كان هناك تحول على مستوى الحياة الشخصية للمعتقلين في أجسادهم ومعنوياتهم، وكان هذا التحول بفعل الزمن الكوني (مرور الوقت) يؤازره ويحدوه الزمن في ارتباطه بالمرحلة السوداء مرحلة الاعتقال والتعذيب، وهنا يتسع الراوي بالحالة الخاصة ليجعل منها حالة عامة، فهو يقول: "ما حدث لهم شبيه بما حدث للوطن"، يعني بذلك الهزيمة.

* * *

الزمن التاريخي - سواء على المستوى الذاتي أو المستوى العام - زمن انتقائي "مفصلي"، بمعنى أن الكاتب يركز على المنعطفات الزمنية المهمة، ويعتبر ذلك من أخص خصائص الرواية السياسية، لأن السياسة موقف، والموقف يرتبط بلحظة تاريخية مهمة، من هنا كان لابد من الانتقاء، ونجد هذا المنهج الانتقائي في معالجة الزمن منتشرًا على مساحة نصية واسعة في الراوية، من ذلك ماهو خاص بالشخصيات وما هو متصل بالمرحلة التاريخية، **فعلي مستوى الشخصيات:**

كريمة: كريمة عمرها الآن سبع وعشرون سنة بالتمام والكمال، وإذا لم تتزوج

قبل الثلاثين فسوف تركب سفينة العوانس وترحل في طريق بلا عودة(٥٦). وقد اختار الكاتب الإشارة إلي هذه اللحظة الحرجة كمنعطف مهم في تاريخ حياة كريمة التي توشك أن ترتبط به، وترفض الزواج من غيره، مما أدي إلي شد أوتار التوتر ورفع درجة حرارة التأزم عند الأم، وجعل مسألة اتخاذ القرار أمرا مهما، وقد نجح الكاتب في أن يبقي على اهتمام المتلقي يقظا منذ الفصل الأول حين عمد إلى التوقف عند هذا التاريخ.

وفي المقابل نجده يشير إلى ما بلغه إبراهيم من سن فهو فى الأربعين كيف يجب من تجاوز الأربعين(٥٧). ولهذا نجده يختتم هذا الفصل بالإشارة إلي هذه المحطة الساخنة والمتوترة بينما استسلمت كريمة لطائر النوم، كانت الأم تتقلب على فراش القلق، سكمة حية تتحرك فوق صفيح ساخن، كل بنات الجيران تزوجن أو خطبن عل الأقل رغم أنهن أقل جمالا وعلما(٥٨).

ومن الطبيعي أن تكون المحطات الزمنية المنتقاة في عمر البطل أكثر من غيره، فهو يشير إلي أن علاقته الطيبة بأبيه جعلته رجلا في الخامسة عشرة من عمره، كذلك فإنه يشير إلي دراسته في مدرسة المنصورة العريقة التي أنشئت عام ١٨٣٥م في عصر محمد علي باشا، كما يشير إلي العصر الذهبي للأسرة المصرية في النصف الأول من القرن العشرين(٥٩).

ولم يغفل الكاتب عن الإشارة إلي الزمن الكوني وخصوصا حينما يكون لذلك دلالة تخدم الرؤية، فهو يتحدث عن الطرق الشديد على الباب في ساعة متأخرة من المساء حين جاء رجال الأمن لاعتقاله(٦٠).

ويرتبط الزمان بالمكان في إعطاء دلالة رمزية في كثير من الأحيان فالشجرة العتيقة في مدخل الحارة كانت تطرح توتا أحمر، وبعد مضي فترة من الزمن قصرت وانحنت والأوراق تساقطت، واللحاء تجّمد مثل جلد العجوز، ولم تعد تحمل توتا أحمر(٦١).

وهو مهتم بالوقوف عند الزمن التاريخي حيث يتحول إلي زمن نفسي، إذ أن مرور أسبوعين على اعتقال إبراهيم ذو دلالة نفسية عميقة(٦٢)، وكذلك مرور

سبعة أشهر على هذا الاعتقال على الأم[٦٣]، وبعض الفصول مثل السادس والسابع تستهل بالحديث عن مرور زمن على الاعتقال، أما الثامن والتاسع فيستهلان بإشارة إلي منعطفات زمنية مهمة[٦٤].

لكن الفصل الحادي عشر يتضمن في مستهله الوقوف عند ثلاثة مفاصل زمنية في حياة إبراهيم "ثلاثة أيام لا أستطيع نسيانها: يوم اعتقالي، ويوم وفاة أمي، ويوم عدت من الجنازة بغير أبي، كنت رجلا في الثلاثين يوم فقدته"[٦٥].

ثمة تقابل بين زمنين تاريخيين: الأول زمن النكسة عام ١٩٦٧ والثاني عام ١٩٧٣، في الزمن الأول كان إبراهيم معتقلا وفي الثاني كان محاربا حيث أصيب، وهذا التقابل بين الزمنين يحمل مفارقة تفصح عن موقف سياسي بلا أدني شك.

أما زمن السرد فيتعلق بنظم صوغ المتن الروائي، حيث المعيار الأساسي الذي اعتمد على تصنيف المتون هو الزمن، وعلى وجه الدقة صور تواليه[٦٦]، وفي اعتقادي أن **الصوغ السردي في هذه الرواية مزج بين مختلف النظم: التتابع والتداخل والتوازي**، فالتتابع يتمثل في سرد حادثة الاعتقال وما قبلها منذ الفصل الثاني، إذ يمهد الراوي المشارك (إبراهيم) بطل الرواية لهذه الحادثة بسرد جزء من تاريخ حياته منذ طفولته حتي اعتقاله، ثم يواصل الأب الحديث عن وقائع ما بعد الاعتقال مرتبة ترتيبا زمنيا خطيا في تتابع يستمر طيلة الفصلين المرويين على لسانه ولسان أبيه، ولكنه يتوازى زمنيا مع رواية إبراهيم في الفصل الرابع الذي يتحدث عن تجربة الاعتقال من الداخل في موازاة ما يحدث في الخارج في محاولة لحل مشكلة الاعتقال هذه، ويستمر السرد المتوازي والمتداخل في آن، حيث نلاحظ أن هناك تداخلا عبر رواية الشخصيات المشاركة ثم عبر الاسترجاع الزمني بعد الفصل الأول الذي تدور أحداثه بعد الإفراج عن إبراهيم، ويتداخل السرد عن طريق التذكر وتعدد الرواة في الزمن الواحد.

* * *

طرائق السرد وتقنيات الزمن الروائي: من الطبيعي أن يكون الخط الأبرز في طرائق السرد هو خط التتابع، فالمسألة تتعلق بموقف سياسي وبقضية مرتبطة بهذا الموقف، وهي قضية لها بعدها التاريخي المعاصر، من هنا كانت مسألة التتابع ضرورية لفهم هذه القضية والموقف منها، ويأتي التوازي لتوسيع مجرى الحدث وإثرائه لتفسيره وفهمه، أما التداخل فيسلط مزيدا من الضوء عليه لتعميقه وبلورته، فكانت رواية الشخصيات الأخرى كاشفة لأبعاد أخرى في هذه القضية. أما فيما يتعلق بالإيقاع الزمني في الرواية فلا بد أن نتذكر **مقولة الشكلانيين الروس عن الخطاب والتاريخ، فكلما زاد اهتمام الكاتب بالتاريخ (الوقائع) كلما زاد إيقاع السرد، وكلما أفسح الكاتب المجال للتأمل والتعليق والتمركز داخل وعي الشخصيات فإن الخطاب يغلب على التاريخ ويبطؤ إيقاع السرد.**

من الواضح أن الكاتب وظف مختلف تقنيات السرد المتصلة بالزمن الروائي مثل التلخيص والوقفة والثغرة والمشهد. لكن اللافت أن المقاطع الطاغية هي المقاطع الحوارية التي يكاد يتوقف فيها الزمن، كذلك المشاهد التأملية أو تلك التي يتعمق فيها الكاتب وعي الشخصية، إذ لا تكاد تخلو صفحة من مقطع حواري طال أم قصر، وليس بوسعي إحصاء المقاطع الحوارية لأنها تكاد تكون غالبة على ما عداها.

غير أن التلخيص الذي تختصر فيه الأحداث يأتي في إطار العمل على ضبط الإيقاع الزمني الذي يشعر بالمعاناة، فحين يشير إلي مرور سنتين يأتي ذلك في هذا الإطار، وليس موحيا بسرعة الإيقاع كما هو معروف فيما يتعلق بالثغرة أو التلخيص، إن ذلك يوحي بكثافة المعاناة وثقلها.

وفي إطار تكراري يوحي بتمدد الزمن إذ يكتنف هذه الثغرة الزمنية ما يثقلها بتكرارية ممتدة تنوء بكلكلها أجساد وأرواح القابعين في المعتقل البعيد: "طالت مدة الحبس. أحسست أن الزمن قد توقف... والمكان قد تحجر، الحركة حياة، الثبات موت بطيء، يقتل كثيرا من معاني إنسانية البشر... سوء الطعام وخشونة المعاملة

وانقطاع الصلة بالعالم، زادت وطأة الإحساس بالقهر والظلم. أصيب بعضنا بأمراض جلدية ونفسية مزمنة مثل الربو.. التهاب الرئتين... ضعف السمع... عشى البصر... الكبد.. القولون. البروستاتا... البواسير... التهاب الكليتين.. الاكتئاب.. الشيزوفرينيا... السجن سفينة ضالة إلي أن يقول بعضهم حقق معه.. وبعضهم - بعد ما يقرب من سنتين - لم يجر معهم أي تحقيق... إلخ(٦٨)

وإذا كانت الثغرة الزمنية التي تعني المقاطع الزمنية التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية سواء كانت صريحة الذكر أو ضمنية من خصائص الرواية الواقعية، فإن هذه الثغرة التي يشار إليها ضمنًا في الغالب خصوصًا من خلال الحديث عن الأيام الحاسمة في حياة الشخصية التي من بينها حرب ١٩٦٧م وحرب أكتوبر عام ١٩٧٣م.

وقد ركز الكاتب على تقنية التلخيص في الفصول الخاصة بالتعريف بحياة الشخصية الرئيسة إبراهيم وكذلك البطلة كريمة، وفي الفصل الخاص بالتعريف برفاق المعتقل، ويقدم نبذة كاملة عن مواصفات كل منهم انتماء ورفقة وعمرا وتاريخا ورؤية وسلوكا، ويقسمهم إلي قسمين: إسلاميون وشيوعيون.

وإذا كان ثمة من يربط بين المساحة النصية والمساحة الزمنية من حيث أهمية الحدث وعرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية فإنه من الواضح أن الكاتب وظف التلخيص في 'الكهف السحري' لخدمة القضية السياسية التي يعالجها، فقد رسم خارطة الانتماءات السياسية في مصر في تلك الفترة وقدم نماذج لها في تركيز جديد، جعل هذا الفصل من أهم فصول الرواية فيما يتعلق بالرؤية السياسية للرواية.

من هنا يتبدى لنا أن الزمن بتقنياته المتعددة.. كان العنصر الأبرز في خدمة الرؤية السياسية في الرواية.

* * *

لغة السرد: أما فيما يتعلق بالجانب التعبيري فإن الأسلوب قد تفاوت بين التعبير المباشر من منظور ذاتي على لسان الشخصيات نفسها، والتعبير غير المباشر الذي يقترب من المونولوج الذاتي، لكنه لا يصنف في إطاره لأن للمونولوج الذاتي الذي يعد لونا من ألوان تيار الوعي المتمثل الذي يكون مزيجا من الأسلوب الحر غير المباشر والأسلوب المباشر، ولكن أسلوب البوح القائم على التعبير عن التجربة الذاتية على لسان الشخصيات الرئيسة هو السائد، وهذا أفاد القضية الأساسية التي عالجتها الرواية من زاويتين:

الأولى: إفساح المجال للكشف عن الانتماءات السياسية.

الثانية: إكساب الحديث نبرة الصدق والحميمية.

اللافت في الرواية أن الحوار كله بالفصحى وأن الرواية في جانب منها، ذلك الذي يتصل بعلاقة إبراهيم بكريمة يتداخل نصيا في إطاره العام مع النص الرومانسي الروائي بشكل عام.

التداخل النصي (التناص): كذلك فإن الرواية تتفاعل نصيا مع النص الروائي الواقعي لدى نجيب محفوظ في ثلاثيته، فزوجة أحمد عبد الجواد نجد صدى لسوكها مع زوجها عند أم إبراهيم، وكذلك تتداخل مع نص الحكيم في 'عودة الروح' حيث تستعين أم إبراهيم بالسحر لتتغلب على مشكلتها كما فعلت زنوبة، **إن الكاتب يستفيد من التراث الروائي العربي ويراكم منجزاته ويتداخل مع نصوصه.**

المسألة اللافتة في السياق التعبيري اللغوي للنص حضور النصّ الشعري بشقّيه (الشعبي والفصيح) بشكل واضح في الرواية، فضلا عن حضور النص القرآني مع النصوص الشعرية و الفصيحة والنصوص الدينية الإسلامية وغير الإسلامية والتراث القديم والأمثلة على ذلك كثيرة في النص.

كذلك فإن لجوء الكاتب إلي توظيف الحلم في تمثل التجربة التي مر بها إبراهيم بطل الرواية، حيث السفر في سفينة كبيرة تخوض عباب بحر لجي وقبطانها مثل

قراصنة العصور الوسطى، أعور - ركباها من التجار، حيث هبطوا جميعا فوق جزيزة صخرية. تشبث إبراهيم بخشبة كبيرة إلي أن وصل إلي الشاطىء وصعد الجزيرة بعد أن ناله من المعاناة ما ناله ص(٧٤).

كان هذا الحلم (الكابوس) إيذانا بالتحول المهم الذي طرأ على السجن بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، وليس ثمة حاجة إلي ترجمة رموز هذا الحلم، فهو واضح بما يكفي لتمثل رؤية الكاتب السياسية: إن ما يحدث كابوس يكشف عن الهزيمة وأبعادها وموقعه منها والذين كانوا سببا في حدوثها.

* * *

خاتمة: نخلص من ذلك كله أن لطه وادي رؤيته النظرية فيما يتعلق بالرواية السياسية بسطها بوضوح في كتاب ((الرواية السياسية)) وهي رؤية تربط بين الواقعية في المنهج والتشكيل في النص، بحيث تبدو هذه الرواية تشكيلا جماليا لموقف يتمحور حول قضية سياسية، إذ يشترط لإنجاز هذا النوع من الرواية تبلور رؤية سياسية مقنعة من خلال معالجة فنية هادئة كما يقول، حيث تبرز الإشكالية المرجعية بوصفها واقعة خارج النص، والبطل مدخل رئيس لدى الناقد إلي جماليات الرواية السياسية لدى الناقد، **فهو يتحدث عن البطل الضد من وجهة نظر لوسيان جولد مان.** لكنه لا يغفل العناصر الفنية الأخرى في إطار رؤية منهجية واقعية تغوص إلي جوهر الواقع وتعيد إنتاجه في موازاة رمزية له، ينبثق من تفاصيلها التشكيلية موقف الروائي مركزا على عضوية العلاقة بين (الموقف وتشكيله) غير غافل عن جوْر المضمون على التشكيل، فالرواية السياسية في رأيه شهادة على العصر، **وهذا هو الثمن الذي يدفعه كاتب هذه الرواية من جمالياتها، إذ يضطر إلي المباشرة والتقرير أحيانا، فالرواية السياسية أداة تغيير (كما يقول)،** لذا كان موقع الناقد على التخوم الفاصلة بين موقعين في نقد الرواية السياسية أحدهما يركز على الجانب الفكري المحض، والآخر يعني عناية تامة بجماليات التشكيل. وفي دراساته التطبيقية يعمل على الالتزام بمبدأ الإلمام بمختلف عناصر

التشكيل في ارتباطه بالبنية الدلالية التي تنتج الرؤية، لكنه يختار المدخل الجمالي المناسب لكل عمل يدرسه بحيث يفضي إلي تبين الموقف، ويختلف هذا من نص إلي آخر.

وفي نصه الإبداعي موضوع الدراسة (الكهف السحري) يتضح اهتمام طه وادي بالسياسة كقضية ورؤية مستثمرا العديد من التقنيات الجمالية المتاحة التي تبرزها بوضوح، دون أن يتعامل معها كفكرة مباشرة، مما يؤهلها كنموذج إبداعي للرواية السياسية كما يراها في كتاب (الرواية السياسية)[*].

* * *

الهوامش

(١) صدر هذا الكتاب عن الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

(٢) صدر هذا الكتاب عن دار النهضة العربية، القاهرة١٩٧٢.

(٣) صدر هذا الكتاب عن دار المعارف القاهرة١٩٨٠

(٤) صدر هذا الكتاب عن دار النشر للخدمات للجامعات المصرية ١٩٩٦، ثم نشر مرة ثانية في الدار المصرية اللبنانية العالمية (لونجمان) – القاهرة ٢٠٠٢م.

(٥) وهو كتاب القصة بين التراث والمعاصرة نادي القصيم الأدبي بريدة ١٤٢١هـ.

(٦) صدر للدكتور طه وادي من الأعمال الروائية:

- الأفق البعيد ١٩٨٤.
- الممكن والستحيل ١٩٨٦.
- الكهف السحري ١٩٩٤.
- عصر الليمون ١٩٩٩.
- أشجان مدريد ٢٠٠٢ .

وله سيرة ذاتية تحت عنوان 'الليالي'. ١٩٩٠ .

ومن المجموعات القصيصة:

- عمار يا مصر ١٩٨٠ – ١٩٩٠.
- الدموع لا تمسح الأحزان ١٩٨٢ – ١٩٩١.
- حكاية الليل والطريق ١٩٨٥ – ١٩٩٢.
- دائرة اللهب ١٩٩٠ – ١٩٩٢.
- العشق والعطش ١٩٩٣.

(*) نُشر هذا البحث بمجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، مج (٦٢)، ع (١)، يناير ٢٠٠٢م.

- صرخة في غرفة زرقاء ١٩٩٨.
- رسالة إلي معالي الوزير ٢٠٠٠.
- الوردة والبندقية ٢٠٠٦ .
(٧) صدر للكتور عبد المحسن طه بدر:
- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٨٣) دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩.
- الروائي والأرض - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧١.
- نجيب محفوظ الرؤية الأداة - دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٧.
(٨) أهم الكتب التي أسست للمنهج الواقعي في الإنتاج النقدي للدكتور عبد المنعم تليمة:
- مقدمة في نظرية الأدب دار الثقافة، القاهرة .١٩٧٣
- مداخل إلي علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨.
(٩) د. طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة، ١٩٧٣.
(١٠) د. طه وادي الرواية السياسية دار النشر للجامعات، القاهرة ١٩٦٦.
(١١) د. عبد المنعم تليمة، مقدمة إلي نظرية الأدب (مرجع سابق) ص١١.
(١٢) عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض (مرجع سابق)
(١٣) طه وادي، الرواية السياسية (مرجع سابق) ص١٠.
(١٤) راجع أ.د. حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلي سوسيولوجيا النص الروائي) المركز الثقافي العربي - بيروت ١٩٩٠، من ص ٩٧ - ص ١٢١.
- سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي من (١٩٦٠ - ١٩٧٥)، بيروت ١٩٨١
- د. عبد الرزاق عيد: في سوسيولوجيا النص الروائي، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق ١٩٨٨.
- إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، ١٩٧٤، منظمة التحرير الفلسطينية مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤.
(١٥) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٣٥.
(١٦) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٢٠.
(١٧) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٢٢.
(١٨) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٢٢.
(١٩) د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤.
(٢٠) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٢٤.
(٢١) أحمد محمد عطية، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، مشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٧ ص٢٨.
(٢٢)أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨١، ص١٢.
(٢٣) شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية،بيروت ١٩٦٨
(٢٤) كامل الخطيب، المغامرة المعقدة مقدمة في التاريخ، العلاقة بين المجتمع الغربي كما يظهرها النقد الروائي في نشوئه وتطوره، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٦.
(٢٥) سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة، بيروت ١٩٨١ ص١٠.

(٢٦) إلياس خوري، تجربة البحث عن أفق، مقدمة الدراسة العربية بعد الهزيمة، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت ١٩٧٤ ص٧.
(٢٧) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٢٧.
(٢٨) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص١١٦.
(٢٩) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٣٠.
(٣٠) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٣٤.
(٣١) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٣٢.
(٣٢) واسينى الأعرج، الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري، ط دار الكتاب الحديث، بيروت ١٩٨٦ ص٦٥.
(٣٣) الرواية السياسية (مصدر سابق) ص٢٠٢.
(٣٤) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧٨ م - ١٤٨.
(٣٥) د. طه وادي: نقد الرواية (مرجع سابق)، ص٨٤.
(٣٦)صدرت رواية الكهف السحري عن مكتبة مصر، الفجالة، ١٩٩٣، ص٣٥.
(٣٧) نقد الرواية (مرجع سابق) ص٣٨.
(٣٨) سيزا قاسم: بناء الرواية، (مرجع سابق).
(٣٩) انظر: معجب الزهراني، حرية الكتابة في شقة الحرية، النص الجديد، دار الخشرمي للنشر، قبرص، العددان الثالث والرابع، ص٣٣.
(٤٠) الكهف السحري. ص٣٨.
(٤١) سيزا قاسم (مرجع سابق) ص ١٨١ ص١٨٢.
(٤٢) الكهف السحري. ص٥.
(٤٣) الكهف السحري. ص٧.
(٤٤) الكهف السحري. ص١٨.
(٤٥) يمنى العيد: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.
(٤٦) محمد سليمان القويفلي: النقد والفصل الروائي، مجلة جامعة الملك سعود، م ٤ الآداب ٢، ١٤١٢هـ، ص٤٧٣.
(٤٧) الكهف السحري. ص٣.
(٤٨) الكهف السحري. ص٦٩.
(٤٩) الكهف السحري. ص٧٢.
(٥٠) الكهف السحري. ص٧٣.
(٥١) سيزا قاسم، بناء الرواية (مرجع سابق).
(٥٢) الكهف السحري. ص٣٩.
(٥٣) الكهف السحري. ص٤١.
(٥٤) الكهف السحري. ص٩١.
(٥٥) الكهف السحري. ص٩٢.

(٥٦) الكهف السحري. ص٢٢٧.
(٥٧) الكهف السحري. ص١٢٨.
(٥٨) الكهف السحري. ص١٣٠.
(٥٩) الكهف السحري. ص٢٤.
(٦٠) الكهف السحري. ص٣.
(٦١) الكهف السحري. ص٢٦.
(٦٢) الكهف السحري. ص٣٠.
(٦٣) الكهف السحري. ص٦٤.
(٦٤) الكهف السحري. ص٦٠.
(٦٥) الكهف السحري. ص٧٦.
(٦٦) الكهف السحري. ص١٠٨.
(٦٧) الكهف السحري. ص٢١٤.
(٦٨) الكهف السحري. ص٢١٦.
(٦٩) عبد الله إبراهيم، المخيل السردي ص١٠٧.
(٧٠) الكهف السحري. ص١١٢.
(٧١) الكهف السحري. ص٢٣.
(٧٢) الكهف السحري. ص١٤١ ص١٤٢.

أ.د. محمد صالح الشنطي

* * *

التناصيّة .. في رواية (عصر الليمون)

د. إبراهيم بن محمد الشتوى
أستاذ الأدب الحديث المشارك
كلية اللغة العربية – الرياض

فضـــاء المصطلـــح : منـذ أن وضعـت الكاتبة المجرية جوليا كريستيفا (J. Kristeva) مصطلح (Intertextuality)، والحديث عن النص، وتكويناته لم يتوقف، فهو الذي مكن من النظر إلي النص بطريقة مختلفة، تقوم على اعتباره مكونًا من جزيئات استفادها من نصوص سابقة له، وهو ما أدى بدوره إلي البحث في كل أنماط العلاقة بين النصوص، والطرق التي من خلالها يتمظهر النص في مثيله النص، أو ينبثق النص من النص الآخر، مما أدي إلي البحث في النقاط التي تلتقي فيها النصوص، فتكون مجتمعة جينات يمكن طائفة أو قبيلة نصوصية، يطلق عليها النوع، أو الجنس الأدبي. وهذا يعني بدوره أن البحث في آثار النصوص بعضها ببعض هو الذي أدي إلي ما يسمى الكتابة عبر النوعية، أو خارج الأجناس، والذي لم يتم إلا بالتعرف على الصفات النصية التي يصبح بها النص منتميًا إلي جنس بعينه دون آخر.

وعلى الرغم من أن الدارسين يذكرون بأن فكرة البحث في العلاقة بين النصوص كمكوّن أساسي لنشأة أي نص لم تكن من ابتكار (جوليا كريستيفا) وحدها، لكنه إعادة صياغة، وإكمال لجهودات (ميخائيل باختين) (M. Bakhtin) قبلها في مصطلح البينشخصية (Intersubjectivity)، والحوارية (Dialogism) [1]، فإن هذا لا يعني أن الفكرتّين متطابقتان، كما لا يعني أن الرؤية إلي هذه الفكرة قد بقيت على ما هي عليه منذ (كريستيفا) إلي الآن، فقد مرتْ بكثير من النقاش والتحليل، واتسعت دائرة البحث في العلاقة بين النصوص إلى أن وصل البحث في

جميع أنماط العلاقة، كما فعل (جيرار جينت) (G. Genette) في كتابه (طروس)[٢] حين وسع دائرة البحث في العلاقة بين النصوص، وجعل مصطلح (Intertextuality) واحدًا من مصطلحات خمسة تندرج تحت مصطلح (Transtextuality)، الذي يترجمه محمد خير البقاعي بـ (التعدية النصية)، ويعرفه (جينت) بأنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى[٣].

والأربعة الباقية هي: (Paratext), (Metatextuality), (Hypertextuality), (Architextuality)[٤].

إلى جانب مصطلح (Intertextuality) **يذكر الدارسون مصطلح (Intertext) بحذف اللاحقة في آخر الكلمة، ويميز (جينت) بينهما، فـ (Intertext) مجموعة** النصوص التي نستطيع تقريبها من النص الذي نراه أمامنا أو مجموعة النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة نص ما. أما (Intertextuality) فهو مجموعة العلاقات التي نجدها بين النصوص، وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير إلي أمور البنية والنغم والفضاء الإبداعي[٥]. أو كما يقول (جينت): الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية[٦]، فالمصطلح الأول يعني ورود النصوص إلي ذهن القارئ حال القراءة دون أي قصد، ومن هنا يمكن أن يطلق على النصوص الواردة في النص. أما المصطلح الآخر فيعني البحث في هذه النصوص، والنظر في علاقاتها بالنص الأصلي، ومحاولة تأويله، فهو عمل نقدي مقصود[٧].

وواضح مما سبق في الحديث عن مصطلح (Intertextuality) أنني أتحاشى ذكر المقابل العربي لهذا المصطلح، ذلك أن الدارسين العرب يختلفون في تحديده، فبينما يذهب بعضهم إلي اعتبار (التناصية) هو المقابل، يميل آخرون إلى اختيار مصطلح (تداخل النصوص)، أو (التناص) بحذف الياء، والتاء من آخر الكلمة[٨]، كما يذهب بعضهم[٩] إلى أن التفريق بين (التناص)، و(تداخل النصوص)، يجعل تداخل النصوص ترجمة (Intertxtuality)، بينما (التناص) في مقابل (Intertexet)، وهو مايؤكد عليه محمد خير البقاعي.

بناء على المفهوم السابق (للتناصية)، وعلى التراكيب المختلفة الدالة عليه، فإنه يمكن أن يضاف إليها عدد آخر من التراكيب، من مثل: التعالق النصي، أو التفاعل النصي[10]. ويظل السؤال المطروح حول هذا النوع من التعالق، أو التداخل، أو التفاعل: أهو تداخل واع، أم لا؟ وهل هذا التداخل الواعي يضمن سلامة السياق الذي ظهرت فيه النصوص؟ إن في تعريف جيرار جينت للتعدية النصية فيما ينص عليه ليون سمفيل (L. Somville) ما يدل على أن كل ترابط نصي، هو ترابط فني قابل للدراسة والبحث، والتأويل: تخص التعدية النصية، في أعلى درجاتها، الجانب العالمي من الأدبية، ما يضع نصًا في علاقة مع نصوص أخرى بطريقة واعية أو غير واعية[11].

وبما أن التناصية جزء من التعدية النصية لدى جنيت، فإن هذا يعني أنها داخلة في إطار الاستخدام الواعي للنص، وقد خصها جنيت بثلاثة أنواع من التعالق النصي هي: الاقتباس أو الاستشهاد بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة، والسرقة أو الانتحال، والإلماع أو التلميح[12]، وجعل الأنماط الأخرى من الترابط النصي للأنواع الأربعة الباقية التي مرت من قبل.

إن كثيرًا من النصوص الروائية العربية الحديثة تحمل في تكوينها أشكالاً من الاستعمالات المختلفة للنصوص تدخل ضمن الأسئلة السابقة، وتفرض سؤالا جديدًا عن علاقة هذه الظاهرة (التناص) بالرواية الجديدة: هل نشأت من النصوص؟ أم أن نصوص الرواية الجديدة هي التي استفادت من البحث التنظيري الأدبي واستثمرته؟

وعلى الرغم من أن الرواية الجديدة مصطلح فرنسي في الأساس، فإنه يطلق على ما يسمى بجيل الستينات أحيانا، الستينيات التي تتوافق مع الرواية الجديدة في فرنسا بشكل كبير كما يبدو في الدراسة التي أنجزها محمد الباردي[13]، وقد جاءت هذه التسمية بالدراسة المنجزة من قبل محمد بدوي[14].

هذا الاتجاه يجمع بين عدد من الذين يتصفون بأنهم يبحثون عن أشكال روائية

جديدة قادرة على التعبير عن علاقات جديدة بين الإنسان والعالم"[15]. **وهي صفة نجدها واضحة لدى جيل الستينيات في مصر**، بحيث يعد كل واحد منهم تجربة سردية مختلفة عن الآخر، يقدم رؤية خاصة به، وهي بهذا تستثمر الانفجار النقدي الذي حدث من خلال الوقوف على نظريات الكتابة الأدبية الجديدة.

* * *

حين نتأمل النص الذي بين أيدينا.. رواية (عصر الليمون) لمؤلفها الدكتور طه وادي، نجده ينتمي، من الناحية التاريخية، إلي هذه المرحلة، ويستثمر عددا من التقنيات الروائية التي استثمرها روائيوها قبله، والتي أهمها تعدد السارد، واختلاف زاوية الرؤية، والتناص. وسأقف في هذه الدراسة على العنصر الأخير، باعتباره أبرز ملامح الرواية الجديدة في هذا النص، وأحد مصطلحات النقد السيميائي الحديث.

وقد جعلني الانفتاح في المصطلح، والظاهرة التي يدل عليها، أختار تركيب التناصية، لانتشاره، وسعته الدلالية، ليشمل جميع أنواع النصوص المتداخلة مع النص الأصلي، ولاتفاق أغلب الدارسين عليه خاصة الذين يذهبون إلي التفريق بينه وبين التناص في الدلالية.

* * *

حدود العنوان: تعتمد الرواية على نصوص أخرى من خارجها بشكل مقصود، مما يشكل عنصرا بارزا في بنيتها الفنية، فالرواية تتكون في بنيتها الكلية من ثلاثة أجزاء: كلام السارد الرئيس في الرواية الذي لا ينسبه إلي شخص معين، وتقارير الجهات الرسمية عن وفاة الشخصية، ثم مذكرات الشخصية الرئيسية (حسن الشاعر) التى تملأ الجزء الأكبر من النص. وباعتباره النص الكلي يمتلئ بعدد من النصوص المتداخلة معه، والمساهمة في تكوينه الكلي، فإننا سنفترض بأن هذه النصوص المصاحبة نصوص حقيقية، بمعني أن الكاتب قد أخذ هذه التقارير، وأضاف إليها المذكرات، ثم كتب أول الرواية وآخرها، ونشرها. وهذا يدفعنا

للسؤال عن النص الأصلي، أو المادة الخام من النص التي تُنسب إلى المنشيء الأصلي وحده، قبل أن تضاف إليها النصوص الأخرى، وهذا سيفضى بنا إلى سؤال آخر مفاده لو أن كاتبًا أخذ عددًا من النصوص، والمقاطع من مصادر مختلفة، وضمها إلى بعض، ثم أصدرها دون أن يكون له سوى الترتيب والعنونة، هل سيعد هذا نصًا جديدًا؟ وإذا عُد كذلك فما هي ملامح الجدة في النص؟

حين ننظر في تعريف النص نجدنا أمام عدد من التعريفات المتباينة والمختلفة، من أشهرها تعريف رولان بارت (R. Barthes) وجوليا كريستيفا، فرولان بارت يعرفه بأنه "السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتًا ووحيدًا ما استطاعت إلي ذلك سبيلا" (١٦). فالنص لديه مجموعة الألفاظ المكونة للمساحة الظاهرة من المادة، وكأنه يعتمد مفهوم جوليا كريستيفا التي تنظر إلي النص على أنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي، يهدف إلي الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه" (١٧).

ويلاحظ على التعريفْين حصر النص بالجزء الظاهر من المنتج، لدى بارت (السطح الظاهر)، ولدى كريستيفا (جهاز لغوي)، وإذا كان مفهوم بارت يميل نحو الوصف، بينما يميل مفهوم كريستيفا نحو التفسير، فإن الاثنين يتفقان في غياب الدلالة من عالم تكوين النص؛ فهما يكتفيان معًا بالعنصر الظاهر دون البحث عما وراء ذلك، وفي مفهوم كريستيفا ما يزيد من النظرة التجريدية/ الآلية، مما يصدق عليه وصف عبد الملك مرتاض حين يقول بأنه: "جهاز ميكانيكي فج" (١٨). وكأنهما يريدان أن يفصلا بين النص والدلالة باعتبار الدلالة، والنص الواحد يمكن أن يتحمَّل أكثر من دلالة. ولكن هل يكفي هذا مانعًا يحول دون إدراج الدلالة في مفهوم النص؟ ألا يمكن أن ندخل الدلالة المطلقة في تحديد النص دون أن نربطه بدلالة واحدة؟ ولكن ألا يرد على هذا أنه باختلاف مكون الدلالة وحدها يصبح النص جديدًا، بمعنى أنه حين تصبح الدلالة عنصرًا من عناصر تحديد مفهوم

النص، فإن تغيرها يؤذن بنشأة نص جديد دون أن يختلف (السطح الظاهر)، أو (الجهاز اللغوي). وقد يكون الجواب على هذا بأننا حين ندخل الدلالة في مفهوم النص، فإننا نقصد أن يكون ذا دلالة ما دون أن تحدد، وأن الدلالة الجديدة، أو القراءة الجديدة كفيلة بتجديد النص أكثر من أن تخلق نصًا جديدًا.

من هنا يمكن أن نجرى تعديلاً يسيرًا على تعريف كرستيفا يمكن من خلاله من فتـــح المـــجال لإدخال الدلالة في حيز المفهوم، فبدلاً من قولها: (جهاز عبر لغوي) [١٩]، نقول: إنه جهاز عَبْر اللغةُ يعيد توزيع نظام...، وبهذا لا يتحدد النص بأنه لغوي، ولكنه يتكون عبر اللغة، ولا يتقيد بها، ويصبح النص هو مجموع ما يتكون لدى المتلقي من معاني، ومشاعر، وتاريخ، وثقافة، جاءته عن طريق منتج لغوي، إنه خارج اللغة في نفس المنشئ أو في نفس المتلقي.

وهنا يمكن أن نصل إلي جواب التساؤل الأول عن مدى إمكانية اعتبار نص مجموع من نصوص أخرى نصًا جديدًا قائما بذاته، وهو جواب بالإيجاب، ما دام معنى النص لا يتحدد بالجسد اللغوي، بل يتجاوزه إلي شيء آخر ما روائي، إنه الدلالة الكلية التي يبعثها هذا الجسد في نفس المتلقي، مضافًا إليها ما طرأ على هذا الجسد من تغييرات ميزته عن الجسد الأصلي.

* * *

أنواع التناص: نعود إلي النصوص المتداخلة مع المتن الروائي فنجدها نوعْين: النصوص الكلية وهي الأجراء الثلاثة، والنصوص الجزئية التي كونتْ هذه النصوص، وسنقف أولاً عند الأجزاء الثلاثة التي تكون منها النص.

أولاً: النصوص الكلية: يمكن القول بأن معظم النص الروائي قائم على قسم المذكرات، بينما ينهض القسمان الآخران بمهام تمثل قضية النص الأولى، وحين نعود إلي عناصر الرواية نجدها تتناول حدثًا محددًا في زمن محدد. هذا الحدث لا يستغرق أكثر من شهرْين، ولذا سأسميه (متن الرواية)، لأنه من عمل السارد الرئيس، وسأسمي تقارير الجهات الرسمية (الملحق الأول)، و المذكرات

(الملحق الثاني):

١- المتن الروائي: هو الجزء المكتوب بلغة سردية، وعليه تقوم بنية الحكاية في الرواية، له زمن محدود، ذو بداية ونهاية، يبدأ بلقاء الأصدقاء في شقة (حسن الشاعر) شخصية الرواية الرئيسة، وينتهي بعجز هؤلاء الأصدقاء عن فعل شيء حيال وفاته، بعد تراخي الجهات الرسمية في البحث عنه.

٢- الملحق الأول: يتمثل في التقارير التي كتبتها الجهات الرسمية المسئولة عن التحقيق في قضية مقتل الشخصية الرئيسة.

٣- الملحق الثاني: هو مذكرات (حسن الشاعر)، التي أودعها أمانة لدى صديقه (الدكتور حمدي) الذي لم يفتحها إلا بعد مقتله.

من خلال ما سبق قوله عن مفهوم النص نصل إلي أن نص الرواية يتمثل في مجموع هذه الأجزاء، وما تثيره من دلالات في نفس المتلقي، تبدو من خلال موازنة هذه الأجزاء بعضها ببعض على النحو التالي:

١- المتن والملحق الأول:

أ - يمثل الملحق الأول جزءًا مستقلاً في بنيته اللغوية، والموضوعية عن متن النص، الذي ينتهي بالعجز عن معرفة شيء في قضية (حسن الشاعر)، فهو يختص بتقارير الجهات الرسمية حول الوفاة، وينعزل عن النص الأصلي بعنوان (أوراق رسمية)، مما يعني أنه وحدة لغوية مستقلة عن الأجزاء الأخرى، ومنعزلة عنه بالعنوان، وهي بهذه الطريقة تخالف العادة التي سار عليها بعض الروائيين عند اعتمادهم على تقنية الوثائق، إذ يمزجونها بالفعل السردي من خلال اطلاع السارد عليها، أو قيام إحدى شخصيات الرواية بقراءتها، كما في رواية (بيروت.. بيروت) [٢٠] (لصنع الله إبراهيم)، أو رواية (وردة) [٢١] للكاتب نفسه.

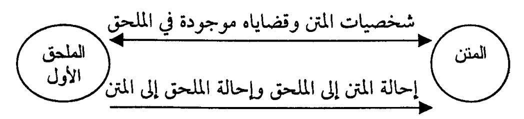
هذا النمط البنائي يدفع للتساؤل عن سبب جعل الوثائق بعد الجزء الأول من المتن، فهي لا ترتبط ببنيته اللغوية، ولو وضعت في آخر الرواية، لما كان هناك كبير فرق في الدلالة ولا المبنى الحكائي للرواية.

ب – يتداخل متن الرواية مع الملحق الأول؛ فهو يتحدث عن نفس الشخصية، ويتناول موضوعات مختلفة، ويحيل إلي نفس الزمان والمكان، وهذا يعني أنه يكشف جوانب من شخصية (حسن الشاعر)، لا تظهر فيما اصطلح عليه (متن الرواية)، أو يقدم آراء الجهات الرسمية في حسن، مما يمكن أن يعد نوعًا من الشهادة، والتزكية، كأنها لون من تأكيد الصفات التي سبق أن أطلقتها الرواية على الشخصية.

كما يظهر التداخل في إحالة أجزاء من النص على مواقع أخرى من النص نفسه، مما ينتج عنه تكسير وحدة كل جزء على حدة، خاصة في المواضع التي يخص بناء الرواية شخصيات معينة بالاطلاع عليها، من مثل إشارة (حمدي الحسيني) إلي ما جاء في تقرير النائب العام حول جريمة القتل[٢٢]، وهو موضع ما كان له أن يطلع عليه، لولا التداخل بين أجزاء النص، فالتقرير رسمي خاص، موجه إلي جهـــة خاصة، وهذا الاطلاع خارج عن بناء الرواية السردي، ومثله إشارة (زيزي) [٢٣] إلي مقتل (هالة) الذي جاء في الأساس في مذكرات (حسن) التي لم يطلع عليها سوى (حمدي)، مما يدفع إلي التساؤل عن كيفية معرفتها بالحادثة، وهو ما يعزز القول بالتداخل بين هذه الأجزاء الثلاثة.

ج – الملمح الثالث من ملامح العلاقة بينهما يقوم على **التوازي في الخطاب** بين ما جاء في الملحق الأول من نعوت، وما يجسدها من أحكام تصدرها الجهات الرسمية، وما تقوم به الشخصية في المتن، أو يقوله عنه أصدقاؤه، مما يعني أن هناك توازيًا في الخطاب، مع اختلاف الطريقة بين المتن والملحق الأول.

ويمكن أن نمثل العلاقة بين المتن والملحق الأول بهذه الخطاطة:



٢- المتن والملحق الثاني:

ما قيل عن نمط العلاقة بين المتن والملحق الأول يمكن أن يقال عن علاقة المتن بالملحق الثاني، فهي أيضًا تقوم على ثلاثة ملامح: انفصال، ولون من الاتصال والتداخل، ثم التوازي:

أ - الانفصال في البنية اللغوية والموضوعية، فقد كتب قبل بداية متن الرواية الحكائي، من هنا فهو لا يشكل جزءًا منه، ويحيل في أغلب أجزائه إلى أزمنة، وأحيانًا أمكنة مختلفة عن أزمنة متن الرواية، وأمكنته.

ب - يقوم الجانب الآخر من علاقة هذا الجزء بالمتن على الاتصال والتداخل، كما أشير من قبل، الاتصال بحيث أن هذا الملحق يسرد أحداثًا وقعت في زمن سابق عن زمن المتن، مما يعني أنه يمثل خلفية، وعمقًا زمنيًا يرتد إليه المتن في أحداثه، ويكشف مرحلة من حياة الشخصية لم تكن مذكورة في المتن. هذه الأحداث بعضها يتصل بشخصيات المتن، وبعضها يتصل بشخصيات غير موجودة فيه، وإذا نظرنا من جهة أخرى إلي المتن والملحق الثاني، وجدنا أن أحداث المتن نتيجة لأحداث الملحق الثاني، مما يعني أنها متصلة به اتصالاً وثيقًا، ليس من جهة أسماء الشخصيات في المتن والملحق، بل من حيث سبب وجود حدث متن الرواية.

يتمثل التداخل في النص بين المتن، والملحق في إحالة المتن إلي الملحق الثاني بمواضع عدة، وإلي كشف الملحق لجوانب عديدة من حياة شخصيات المتن، مما يوحي بأنهما قطعة واحدة قسمت قسمين، اتجهت إحداهما في السرد نحو الماضي، واتجهت الأخرى نحو المستقبل.

ج - يقوم الملمح الثالث من ملامح العلاقة بين المتن والملحق الثاني على التوازى بين الجانبين، ليس في خطاب الحكاية كما في الملحق الأول، لكنه في متن الحكاية نفسها، فالنصان كلاهما يشتملان على حكايتين، تمثل إحداهما صلب المتن الحكائي، والأخرى عنصرًا مهمًا في متن الملحق الثاني، وتتفقان في موضوعهما، وأحداثهما، ففعل القتل/ الموت موضوعهما، وتتشابه الضحيتان، وملابسات

الحدث، وعند تطبيق **نموذج الحكاية العاملي**[٢٤] نجد أن عناصر الحكايتين تأخذ نفس العوامل:

١ ـ حكاية المتن:



٢- حكاية الملحق :

المؤتي (المجتمع)
المؤتي إليه (القتيل هالة)
الفاعل
الموضوع
(القاتل المختطفون)
(جريمة قتل الشخصية)
المساعد
المعارض
(الظروف الاجتماعية: سياسة الانفتاح)
(القيم الخلقية، والرغبة في الإصلاح)

من خلال هذه الخطاطة يتضح لنا **مقدار التوافق بين الحكاتين**، الذي يكشف مقدار التوازي بين المتن والملحق في بنائهما السردي.

ويمكن أن نستخدم خطاطة العلاقة بين المتن والملحق الأول، في توضيح

العلاقة بين المتن والملحق الثاني، إذ إن ملامح العلاقة بينهما متماثلة فهي ـ كما سبق ـ تقوم على نفس الملامح الثلاثة.

حين نبدأ بتحليل النص نجد أن استقلال كل جزء من النص عن الآخر مكن من التعامل مع كل نص على حدة، وعزز من افتراض البعد الواقعي لهذه النصوص، وجعلها معيارا يمكن أن تقاس به أجزاء أخرى، وتوازن بها، بينما أدى التداخل بين النص التخييلي/المتن، والواقعي/ الملاحق إلي دمج هذه الأقسام الثلاثة، والكشف عن العالم الواحد الذي تأتي منه، وتلتقي فيه، وهو ما يمكن من القول بأن هذه الأجزاء الثلاثة لا تختلف عن بعضها البعض، وإنما تحيل إلى قضية واحدة، وأن هذا الاختلاف في بنائها لا يعدو أن يكون اختلافا في التقسيم داخل النص الواحد، مما يحيله إلى حيلة لفظية أكثر من أن تكون ذات بعد جمالي/ دلالي، وهو ـ بعد ذلك ـ ما يؤدي إلي الخلل في بناء النص السردي المتكامل، ويخلخل الإيهام بالواقع الذي يحاول أن يمارسه النص، ويعيد إلي الذهن بُعده التخييلي، الذي سبق وأن أعادته إشارات أخرى في النص.

وإذا كان الاستقلال قد مكّن من الموازنة، فإن التوازي بين هذه الأجزاء قد مكن من الكشف عن معني الموازانة، التي تظهر البعد الواقعي للحدث التخييلي، مما يمكن معه القول بأن إجرءات التحقيق في مقتل شخصية اجتماعية لا تأخذ مثل إجرءات التحقيق في مقتل شخصية ذات نفوذ أسري.

هذا البعد الواقعي يحمل في طياته بذور نقد، ورفض للحدث التخييلي، لأنها تفترض عدم مصداقيته، وحاجته لإثبات من خلال إيراد حدث حقيقي يثبت صدق الإجراءات، وبما أن احتمال عدم مصداقية النص الروائي موجود، فإن إيراد نموذج واقعي للحدث غير كاف لإزالة تلك الشكوك.

وهو الأمر الذي ينطبق على الأحكام التي جاءتْ في الملحق الأول عن نزاهة الشخصية الرئيسة، وأمانتها، والتزامها بهموم وطنها. هذه الصفات جاءت على لسان (حمدي الحسيني) صديق الشخصية الرئيسة في الجزء الثاني من المتن، كما

جاءت في المذكرات (الملحق الثاني) من خلال تصرفات (حسن الشاعر) مع جارته، وإخوته، وعمله، ولذا لا يمكن أن نعد نعوت تقارير الجهات الرسمية إلا شهادات، أو تصديق رسمي، يُوحي بعدم كفاية تلك الأحداث على إعطاء صورة دقيقة عن الشخصية الرئيسة، يفزع الكاتب إليها، لقناعته بأنها أصدق في إثبات نزاهته، وفي هذا ما قد يشكك في الرواية، لأن النص كله تخييلي.

وأما التوازي في حالة التداخل فقد أفضى إلي الحكم بتكرار الحدث الذي تنعدم معه كل قيمة دلالية، وتحصر دلالة الحدث في الملحق الثاني بقصة حب رومانسية لإنسان حزين ملصقة بجسد رواية سياسية، الهدف منها زيادة أحزان الشخصية الرئيسة، التي ينوء جسد النص بحملها.

وإذا انعدمت قيمة الموازنة في دلالة النص، وأصبح التكرار هو المعطى الوحيد منها، فإن قيمة تقسيم النص الدلالية والجمالية إلي أجزاء تذوب، وتتحول إلي لون من التبئير للنص الواحد، يضطر الكاتب إلي تكرار بعض عناصر السرد، وإنشاء صيغ متعددة لتقديم نص واحد.

لكن إصرار النص الروائي على وصف الحدثين المتوازيَيْن بجمل متشابهة، يكشف عن رفضه اختزال قصة مقتل (هالة) بمقتل (حسن)، وجعلها تكرارًا لها، وقد جاءت الجمل في وصف مقتل (هالة) موزعة بين (مصطفي فودة)، و(حسن الشاعر)؛ فمقتل (هالة) يُؤذن بتحول خطير على المجتمع، ويجب أن يقتل الجناة، ويعلقوا في ميدان التحرير ليكونوا عبرة لغيرهم[٢٥]، مما يعني أن التشابه بين الحدثين، وأوصافه عمل مقصود من لدن السارد يتوفر على معنى محدد.

وجاءت الجملة الثانية في تقرير النائب العام، أي في الملحق الأول، لكن إعادة الجزء الثاني من المتن، وإحالته إليها نوع من قبولها، وإقرارها، فمقتل (حسن) كما يرى النائب العام: "عدوان على المجتمع كله. الشرارة إذا لم تطفأ في مهدها تحرق كل ما حولها..!!" [٢٦] **وهو بهذه المساواة بين الحادثتين، في الحكم مع الاختلاف في الحالة، يوحي بأهمية كل حالة على حدة باعتبارها تمثل نموذجًا سرديًا/ تخييليًا،**

ومن ثم واقعيًا مختلفًا عن الآخر، يجعل كل واحدة مقصودة بذاتها، هذا النموذج المقصود هو ما تكشفه تفصيلات الفعل السردي الأول؛ جريمة مقتل (هالة) حيث ينص السارد على أن المباشرين للفعل هم مجموعة من الشباب الجامعي؛ بصورة أخرى، هم ضحية سياسة الانفتاح التي جعلتهم ضحية الإثارة، والجشع.

وهذا لا يعني أن نختزل دلالة العمل الروائي كله بهذا الجزء، وكأننا نهمش سائر أجزاء النص، وأثرها في دلالته، وإنما ننتظر إلي أن نكمل القسم الثاني من النصوص المكونة للنص الكلي، فنحاول أن نكشف نظام تداخل هذه النصوص، وأثرها في تأليف جامع النص[٢٧]، ببيان أصولها، وموضوعاتها، وطريقة إيرادها، ثم قدرتها على مزج عوالم نصية متعددة في رحم النص الجديد، وأثر ذلك على دلالة النص الكلية.

* * *

ثانيا - نصوص الرواية الجزئية: قبل الولوج إلي تحليل هذه النصوص أبدأ بعرضها، والوقوف عند تصنيفاتها المتعددة التي تبدو في الجدول التالي[*]:

---

[*] النصوص مرتبة بحسب ورودها في النص الروائي الأصلي.

م	النص	مصدره	موضوعه	طريقة إيراده	علاقته بخارج النص
١	جميل جمال مالوش مثال..	أغنية	ذاتي	مقطع سردي	واقعي
٢	اتحاد الصحفيين العرب يطالب..	خبر صحفي	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٣	مؤتمر القمة مستبعد.	خبر	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٤	إعلان استراتيجية بيع الفنادق.	خبر	اجتماعي	مقطع سردي	تخييلي
٥	إسرائيل ترفض تجميد بناء..	خبر	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٦	معركة جديدة بين الإرهابين وقوات الشرطة.	خبر	اجتماعي	مقطع سردي	تخييلي
٧	ضبط عصابة عالمية لتهريب..	خبر	اجتماعي	مقطع سردي	تخييلي
٨	المنتخب المصري يستعد..	خبر	اجتماعي	مقطع سردي	تخييلي
٩	القبض على لصين سرقا..	خبر	اجتماعي	مقطع سردي	تخييلي
١٠	اكتشافات طبية جديدة...	خبر	اجتماعي	مقطع سردي	تخييلي
١١	عاطل يقتل عمته بالساطور.	خبر	اجتماعي	مقطع سردي	تخييلي
١٢	الراقصة أنغام.. تستعد..	خبر	اجتماعي	مقطع سري	تخييلي
١٣	الجو حار.. وارتفاع ملحوظ..	خبر	اجتماعي	مقطع سري	تخييلي
١٤	يا حبيبي كل شيء بقضاء.	أغنية	ذاتي	مقطع سري	واقعي
١٥	وما تدرى نفس بأي أرض تموت	القرآن الكريم	اجتماعي	استشهاد	واقعي
١٦	ولقد ذكرتك والرماح نواهل..	شعر	ذاتي	استشهاد	واقعي
١٧	رواية أحدب نوتردام	عنوان كتاب	مفتوح الدلالة	مقطع سردي	واقعي
١٨	أسطورة أو ديب	حكاية	مفتوح الدلالة	مقطع سردي	واقعي
١٩	كلام عم ربيع	مقطع مكرر*	سياسي	استشهاد	تخييلي
٢٠	سورة يس	القرآ ن الكريم	مفتوح الدلالة	تذكر	واقعي
٢١	مصر هبة النيل	مقولة مروية**	اجتماعي	استشهاد	واقعي

* (مقطع مكرر) إذا كانت جزءًا من كلام إحدى شخصيات الرواية أعادتها الشخصية الرئيسية في مكان آخر.

** (مقولة مروية) إذا كانت مقولة منسوبة لشخصية من خارج النص تستشهد بها الشخصية الرئيسة، وليست داخلة في التصنيفات الأخرى.

م	النص	مصدره	موضوعه	طريقة إيراده	علاقته بخارج النص
٢٢	سيأتي زمان على أمتي..	حديث شريف	اجتماعي	استشهاد	واقعي
٢٣	حمالة الحطب..	القرآن الكريم	ذاتي	اقتباس	واقعي
٢٤	حكاية العنزات الثلاث	حكاية	مفتوح الدلالة	مقطع سردي	واقعي
٢٥	يا قمرنا يا هادي..	أغنية شعبية	مفتوح الدلالة	مقطع سردي	واقعي
٢٦	سبب غياب القمر	حكاية الجدة	مفتوح الدلالة	مقطع سردي	واقعي
٢٧	يا بنات الحور...	أغنية شعبية	مفتوح الدلالة	مقطع سردي	واقعي
٢٨	الكوميديا الإلهية	عنوان كتاب	مفتوح الدلالة	مقطع سردي	واقعي
٢٩	احضر للأهمية..	نص معروض*	ذاتي	تذكر	تخييلي
٣٠	الإخوة الأعداء	عنوان كتاب	ذاتي	مقطع سردي	واقعي
٣١	ومن نعمره ننكسه في الخلق..	قرآن كريم	ذاتي	استشهاد	واقعي
٣٢	مثل الحمار يحمل أسفارا	قرآن كريم	ذاتي	اقتباس	واقعي
٣٣	حلم	حلم	مفتوح الدلالة	مقطع سردي	تخييلي
٣٤	ضاقت الأرض بما رحبت	قرآن كريم	ذاتي	اقتباس	واقعي
٣٥	ألا موت يباع فأشتريه	شعر	ذاتي	اقتباس	واقعي
٣٦	يضربني الزمن على خدي الأيسر	الكتاب المقدس	ذاتي	اقتباس	واقعي
٣٧	إن لم يكن بك غضب علي..	حديث شريف	ذاتي	اقتباس	واقعي
٣٨	هذا جناه أبي علي..	شعر	ذاتي	استشهاد	واقعي
٣٩	الحياة خرافة جميلة..	مقطع مكرر	ذاتي	تذكر	تخييلي
٤٠	الرجل بغير امرأة طفل..	مقطع مكرر	اجتماعي	تذكر	تخييلي
٤١	قل للمليحة في الخمار الأسود..	شعر	ذاتي	تذكر	واقعي
٤٢	ليس بالخبز وحده يحيا..	مقطع مكرر	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٤٣	خطاب أدهم بدير	نص معروض	اجتماعي	مقطع سردي	تخييلي

* (نص معروض) إذا كان نصًا لإحدى شخصيات الرواية عرضته الشخصية الرئيسة كما هو، وقد أخذت مصطلح (معروض)، ومفهومه من سعيد يقطين في كتابه: تحليل الخطاب الروائي، ص١٩٧، ١٨٣، الذي أخذه بدوره من جيرار جنت في كتابه: خطاب الحكاية، ص١٨٧، وقد لاحظت أن يقطين يستعيض بلفظة (معروض) عن لفظة (منقول) التي اعتمدها مترجم (جينت).

م	النص	مصدره	موضوعه	طريقة إيراده	علاقته بخارج النص
٤٤	إن مع العسر يسرا..	قرآن كريم	مفتوح الدلالة	مقطع سردي	واقعي
٤٥	من نافذة العرب	عنوان مقالة	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٤٦	أيلول الأسود يعود	عنوان مقالة	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٤٧	من يطيق ما تطيقين..	حديث شريف	اجتماعي	اقتباس	واقعي
٤٨	توشك أن تتداعى عليكم	حديث شريف	سياسي	استشهاد	واقعي
٤٩	متى يتصالح الإخوة الأعداء	عنوان مقالة	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٥٠	الديمقراطية مفتاح التضامن العربي	عنوان مقالة	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٥١	وعايزنا نرجع زي زمان..	أغنية	سياسي	تذكر	واقعي
٥٢	كلمات مقطعة وموقعة	نص معروض	ذاتي	اقتباس	تخييلي
٥٣	رسالة من خيرية	نص معروض	ذاتي	مقطع سردي	تخييلي
٥٤	الاقصر بلدنا بلد سواح..	أغنية شعبية	اجتماعي	مقطع سردي	واقعي
٥٥	البريستوريكا والتفكير الجديد	عنوان كتاب	سياسي	مقطع سردي	واقعي
٥٦	مستقبل العالم العربي في ظل الانفتاح..	عنوان كتاب	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٥٧	أزمة الفكر السياسي المعاصر..	مقالة	سياسي	مقطع سردي	تخييلي
٥٨	ولتكن منكم أمة يأمرون..	قرآن كريم	اجتماعي	استشهاد	واقعي
٥٩	الدين النصيحة	حديث شريف	اجتماعي	استشهاد	واقعي
٦٠	إذا جالست الجهال فأنصت لهم.	مقولة مروية	اجتماعي	تذكر	واقعي
٦١	من تقرير وكيل النيابة	مقطع مكرر	اجتماعي	استشهاد	تخييلي
٦٢	ادخلوا مصر إن شاء الله ..	قرآن كريم	اجتماعي	استشهاد	واقعي
٦٣	وإذا أردنا أن نهلك قرية..	قرآن كريم	اجتماعي	مقطع سردي	واقعي
٦٤	عندما ترون سحابة تطلع من الغرب..	الكتاب المقدس	اجتماعي	مقطع سردي	واقعي

وواضح من خلال الجدول تصنيف النصوص إلي أربعة حقول كما سبق القول.

وقد جاءت إحصائيات هذه النصوص - بناء على الجدول - على النحو التالي:

أولاً- من حيث مصادر هذه النصوص:

م	المصنـــــفات	العدد
١	الأناشيد، والأغاني، وأبيات الشعر	١٠
٢	الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، والكتاب المقدس	١٧
٣	عناوين كتب ومقالات	١٠
٤	عناوين أخبار من الصحف	١٢
٥	حكايات وقصص وأفلام	٤
٦	مقولات لآخرين يعيدها	١١

ثانيًا - من حيث موضوعات هذه النصوص:

م	المصنـــــفات	العدد
١	سياسية	١٤
٢	اجتماعية	٢٢
٣	ذاتية	١٨
٤	ذات دلالة مفتوحة	١٠

ثالثًا - علاقة هذه النصوص بمحيطها، وطريقة إيرادها:

م	المصنـــــفات	العدد
١	مقطع سردي	٣٧
٢	اقتباس	٨
٣	استشهاد	١٢
٤	تذكر	٧

رابعًا - علاقتها بخارج النص:

م	المصنـــــــفات	العدد
١	تخييلي	٢٨
٢	واقعي	٣٦

بناء على الطريقة التي وردت بها النصوص يمكن أن نتحدث عن **موقف السارد من هذه النصوص، وقيمتها في التأثير**، فالنصوص التي تندمج مع النص السردي الكلي، دون أية إشارة تحاول أن تذوب فيه لتصبح جزءًا من تكوينه، وتخفي طريقة ظهورها، على الرغم من أنها تأتي عن طريق السارد، ووعيه، بينما تشكل النصوص التي تأتي عن طريق التذكر، خلفية ثقافية يحاول أن يقيم السارد بينها وبين ما يدور في النص موازنة، ليؤكد ما يدور، أو ينفيه. والنصوص التي تأتي عن طريق الاقتباس تساهم في النفاذ إلي روح النص الجديد، لتكون جزءًا منه، موحيًا بالنص القديم، دون أن يعطي النص القديم ميزة أسلوبية إلا ما يعنيه هذا الجزء في تكوينه من أثر في ذهن المتلقي، مما يعني أن النص الجديد يتوافق مع النص القديم، ويحاول أن يعيد صياغته. أما النص الذي يأتي عن طريق الاستشهاد، فإنه يقيم حاجزًا بينه وبين النص الجديد يصبح فيه النص المستشهد به أصلاً معتمدًا عليه، وذا درجة أعلى ويكون النص الجديد تابعًا له، ومنطلقًا في الحكم منه.

الاستشهاد والاقتباس يتفقان في إقامة علاقة تصالحية بين النص المقتبس أو المستشهد به والموضع الذي يرد فيه، فهما معًا يدركان السياق الواقعي للنص المقتبس، ثم يأخذانه ليضعاه في السياق نفسه ليؤكده ويدعمه، وليس لينشيء منه دلالة جديدة في سياق جديد كما فعل (أمل دنقل) في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) (٢٨)، على هذا فإن كل نص هنا هو نص محدد الوظيفة، منتم إلي مرجعه الواقعي، وهذا يفضى إلي إعطاء دلالة متساوقة مع عرف النص الأصلي، ومتفقة

معه، مما يلغي إمكانية التضاد بين النصين، وإقامة تفجير في دلالة هذا الجزء، مما يعني تعطيل النص الجديد من إعطاء طاقة دلالية جديدة، وجعل النصين يلغي أحدهما الآخر باعتبار أحدهما تكرارًا للآخر يغني عنه.

من خلال هذه العلاقة بين النصوص ومحيطها، ندرك أن كل النصوص سوى نص واحد، جاءت مرتبطة بمحيطها ارتباطًا لغويًا ومضمونيًا شديدًا، وأنها أيضًا جاءت عن طريق الاستخدام الواعي للنص من قبل السارد؛ مما يؤهلها لأن تكون متصالحة مع بيئتها، غير متنافرة، وهو ما يجعلها واضحة الوظيفة، ويحد من انفتاح تأويلها، إذ يقربها من العالم الواقعي المعروف في وعي المتلقي، ويبعدها عن مسألة البحث عن عالم تخييلي جديد، تكتسب فيه الأشياء دلالة جديدة.

وجاءت هذه النصوص من حيث علاقتها بالخارج منقسمة إلى قسمين: قسم ذو بُعد واقعي، يرتبط بفضاء خارج النص الروائي، وآخر يرتبط بالنص الروائي نفسه، فهي إما أن تكون أجزاء من الرواية تعاد في مواطن أخرى، أو أنها إحالات إلي شيء لا وجود له في الحقيقة، من أمثال عناوين المقالات التي تكتبها الشخصية الرئيسة في المذكرات، أو من خلال الكتاب الذي ذكر عدة مرات أنه وضعه، وهذا النوع من توظيف النصوص قد لا يعد من التناص، الذى يعني إقامة وشائج حوارية مع نصوص أخرى يستفيد الناص منها، ولكنه يقوم بوظيفتين: الأولى: تعزيز البعد الواقعي للمذكرات، والأخرى هو المساهمة في تشكيل بنية تيمة الرواية الكلية من حيث توظيف ما يمكن أن تفيده موضوعات هذه الإحالات النصية في توجيه ذهن المتلقي إلي وجهات في تلقي النص دون أخرى، فكل عنوانات المقالات السياسية التي جاءت في الملحق الثاني، تعزز إمكانية تأويل الرواية السياسية، بالرغم من إنها لا تحيل إلي مادة حقيقة أكثر من مفردات العنوان، إلا في مقالة (الإخوة الأعداء) التي لا تحيل إلي المقالة وحدها، بل تحيل إلي رواية (الإخوة الأعداء) [٢٩]، الذي استثمرت الشخصية عنوانها في كتابة المقالة، ففي هذا العنوان طبقتان من المحال إليه: إحداهما المقالة التي تمثل الكلمة

عنوانها، والثانية: النص الروائي الأصلي المستثمر من قبل الشخصية الروائية.

من هنا يمكن القول بأن إيراد هذا اللون من النصوص لا يساهم في الاستفادة من طاقتها الدلالية الأصلية، بارتباطها بفضاء نصي خارجي، واستثمار تلك الطاقة، وما تؤديه في ذهن المتلقي، أو محاولة استثمار طاقات جنس أدبي مختلف، وإقحامه في جنس أدبي آخر، فهي ليست كذلك، بل نجد أن حضور هذه النصوص مقصور على الجزء الظاهر في النص. وهذا يدفعنا إلى الموازنة بين هذه النصوص، واكتشاف الدلالة التي تقدمها باعتبارها هي الجزء الوحيد الناقل لفيروس الدلالة دون النظر لاعتبارات أخرى، وحين نقوم بهذه العملية نجدها تحيل إلي دلالة متماثلة، وحقل مضموني واحد، يمكن معه أن تجتمع أكثرها في عدد من القضايا لا تتجاوز الخمس، ممايفضي إلى الحكم بتكرارها.

* * *

هذه القضايا الخمس تنتمي إلي موضوعات أوسع؛ تمثل حزمًا دلالية متباينة، بعضها يتصل بالقضايا السياسية، وبعضها بالقضايا الذاتية، وأخرى بالقضايا الاجتماعية، وتأتي مجموعة أخرى ذات إشارة دلالية مفتوحة. وهذا التكثيف في دلالة النصوص، يعني أنها تجتمع فيما بينها، لتتضافر وتصبح قادرة على إعطاء بعد دلالي كامل، مستقل عن النص السردي، وهذا لا يعني أنها تقدم دلالة مختلفة، أو مناقضة للنص السردي، ولكن يعني أنها ذات حضور كبير إلي حد القدرة في دلالتها على الاستقلال عن النص السردي، بل ربما أنها تدل على مدلولات لا يفيدها العمل السردي نفسه، بدلالة مباشرة، ومكررة.

كما نجد الناص يتعاطى نصوصًا متعددة المصادر، فإلي جانب النصوص الدينية السابقة التي جاءت منتمية إلي سياقها الأصلي، ومتوافقة معه، يتعاطى نصوصًا أخرى ذات مصادر مختلفة تمامًا، كأغاني أم كلثوم، أو بعض الأساطير اليونانية، أو من الكتاب المقدس، الأمر الذي يمنح دلالة تخالف إلي حد ما الدلالة السابقة، تقوم على قبول هذه النصوص، والاعتراف بوجودها، وبقدرتها على

الإفادة، والبث، وتفسير الوجود، والاعتماد على ما فيها من طاقة دلالية، وخبرة إنسانية، وهذا يعني **أن النص يحاول أن يقدم موقفًا أيديولوجيًا مما يدور في الواقع، بمحاولة خلق عالم تخييلي مختلف، ليس ذا معالم محددة، لكنه يضم عددًا من العناصر المتباينة، والهويات المتعايشة، الذائب بعضها في بعض**، التي تشكل ثقافة الشخصية، وتبني الفضاء المحيط به، وهو ما ترفضه أغلب الأيديولوجيات التي تعتمد على النصوص الدينية في تفسير الواقع، وتبحث في الحلول من خلالها.

على أن هذه الدلالات التي تشع بها النصوص سواء مجتمعة أو متفرقة، ليستْ على إطلاقها، فقدرة هذه النصوص على المشاركة الفاعلة في بناء النص، تختلف حين نضم أكثر من تصنيف وننظر إليها من خلاله، فلا تصبح ذات طبيعة واحدة، أو قدرة متماثلة على تكوين النص الكلي.

فالنصوص ذات البعد التخييلي كما سبقت الإشارة لا ترتبط بعالم آخر غير عالم النص، فهي إذن لا تمثل نصًا آخر، ومن هنا فهي لا تمثل نوعًا من المزج بين النصوص المتعددة، ولا تكشف عن حالة نصوص متداخلة بمقدار ما تمثل نوعًا جديدًا من طرق تقديم النص الواحد، فهي إلي تعدد نمط السرد أقرب منها لأن تصبح نصوصًا مستقلة عن النص الأصلي. والنصوص التي جاءت عن طريق التذكر، أو الاقتباس، أو الاستشهاد، تتساوق مع خطاب النص الكلي، فهي تشكل في الحالتين الأخيرتين أصلاً يعود الناص إليه، ويعتمد عليه في تأكيد ما جاء فيه، وفي الحالة الأولي خطابًا متساوقًا مع خطاب الرواية، وموافق له، مما يعني أنهما يسيران في خط متواز، مما يعني أن هذه الأنماط الثلاثة في حقيقتها لا تشكل بؤرًا إشكالية مع دلالة النص الأخرى، وهو ما يفقدها معناها في بناء النص الكلي.

فالنمط الوحيد القادر على المشاركة الفاعلة في إقامة علاقة متنافرة، ومختلفة عن النص الأصلي، ومن هنا إنشاء خلطة نصية جديدة تؤدي لدلالة مختلفة، هو **النمط السردي الذي تندمج فيه النصوص الجديدة بالنص الأصلي**، وتذوب دون

أن تكشف عن موقعها المسبق من دلالة النص الأصلي، أو السياق الذي وردت فيه، ومن خلال النظر في نصوص هذا النمط نصل إلي الملاحظات التالية:

١- النصوص التي جاءت عن طريق النمط السردي: منها ٢١ نصوصًا تخييلية لا ترتبط بمرجع خارج النص.

٢ - النصوص ذات البعد الواقعي: جاء منها في حقل الاجتماعي والسياسي ١٤ نصًا من أصل ٣٦، وجاء عن طريق المقطع السردي ٥ نصوص، **مما يعني أن ٥ من** أصل ٢٦ نصًا سياسيًا واجتماعيًا هي النصوص المؤهلة لصنع تركيبة نصية مختلفة ومضادة.

وهنا يمكن القول بأن النص الروائي مع هذا الاستخدام لتلك النصوص الكثيرة، فإنه يجردها من فاعليتها في التأثير ببناء النص وخطابه الأيديولوجي، مما يعني أن النص الروائي يوهم بالانفتاح على الأصوات الأخرى المختلفة، المتمثلة بالأصوات الخارجية، وهو ما يوهم بالحوارية(Dialogism)[٣٠]، والتعامل مع النصوص الأخرى.

فإذا أضفنا إلي ذلك أن أغلب نصوص الحقل السياسي والاجتماعي هي نصوص تخييلية، وأن النصوص الدينية جاءت ذاتية، أو مفتوحة الدلالة، وهو ما يعني ضعف تأثير الأصوات الخارجية ذات البعد الواقعي في بناء خطاب الرواية الأيديولوجي الكلي، مما يعني **أن هذا النص الروائي يحاول أن ينشىء خطابه بعيدًا عن كل هذه المؤثرات النصية التي اصطحبها معه منذ البداية، وأنه يخادع المتلقي** بهذه النصوص، وبهذا التظاهر بالاعتراف بالآخر، في حين أنه يسعى لإنشاء عالمه الخاص المتكامل بمؤسساته الاجتماعية حين يحيل إلي عالم مفقود، **مما يعني أنه يقيم** عالمين تخييلين:

١- عالم النص الروائي المنتج.

٢- العالم الاجتماعي المتخيل: الذي تحيل إليه نصوص الحقل الاجتماعي والسياسي المتخيلة.

وكل واحد من هذين العالمين ينبي على أكثر من مستوى، فعالم النص الروائي يقوم على المستوى الظاهر الذي يقرأ في النص، والمستوى الثاني الذي ينشأ بعد معرفة قيمة النصوص الخارجية، والعالم الخارجي المحال إليه أيضًا يتفرع إلي أكثر من مستوى: المستوى الذي تحيل إليه هذه النصوص ويتمظهر فيها، والمستوى الآخر الذي يطمح الكاتب في بنائه. وحين نبحث عن ملامح هذا العالم الذي يطمح الكاتب في بنائه نجده يلتقي مع العالم المتمظهر في النص باعتباره تطبيقًا عمليًا له.

من هنا تتحدد قيمة معرفة عالم النص في تحديد العالم التخييلي الذي يسعى الكاتب لتقديمه، ولأن النص يلغي الأصوات الأخرى، ويقمعها ليمنح صوته المتفرد الشرعية، ويسلبها عما سواه، فإن ما يظهر من ملامح أو بوادر تعددية ليست هي العالم الحقيقي بمقدار ما تدخل في إطار ما سبقت الإشارة إليه؛ سعى النص إلى مخادعة المتلقي وإيهامه بالحوارية، وهذا ما ينطبق بالتحديد على ظاهرة الجمع بين نصوص من أغاني أم كلثوم، وأساطير اليونان، والكتاب المقدس إلى جانب القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

وهذا العالم الذي تطمح الرواية لتقديمه لا يتمظهر في النص لأن يصبح هو رسالة النص، وهو خطابها الأيديولوجي، وإنما كإشارة سريعة للكشف عن العالم المخفي الذي تأتي منه النصوص التخييلية، وهنا يظل السؤال عن رسالة النص، والخطاب الذي يبثه، ويسعى لفرضه ملغيًا أمامه الأصوات النصية الأخرى قائمًا.

* * *

في البحث عن خطاب / دلالة النص أو.. في البحث عن لؤلؤة المستحيل[٣١]

قبل البدء بذلك أود الإشارة إلى أننا خلصنا في الجزء السالف من الدراسة إلى أن الرواية تهمش النصوص، وفاعليتها، وأن دلالتها الكبرى تتكون بمعزل عن تلك النصوص، وهذا يعني الجواب سلفًا عن أي تساؤل عن سبب غياب النصوص المستجلبة في الرواية عن تأويل النص الأخير. ومن هنا نقول بأن عناصر

الرواية لا يمكن أن تجتمع على دلالة واحدة متناهية، وإلا فأين حتمية تعدد القراءة التي يؤكدها تودوروف (T. Todorov)(٣٢)، والتي تقضي بتعدد المعنى، وهو ما يستحيل معه أن تكون جميع عناصر الرواية دالة على هذه المعاني جميعًا في وقت واحد، ويقضي بإهمال بعض العناصر، والاعتماد على عناصر معينة في اعتماد دلالة دون أخرى. هذه العناصر المرغوب في إهمالها، توصف في البلاغة العربية **بأنها مرشّحة للإيهام الذي تنتجه الاستعارة، أو تنتجه التورية(٣٣)، ويعدها بارت (إشارات مضللة)(٣٤). ويرى عبد الله الغذامي أنها غير كفيلة بالرصد، إذ يقول: (ليس من الضروري أن نرصد كل بنية شعرية فيها. أي بنية لا تحدث أثرًا في القارئ فهي بنية غير مؤهلة للرصد(٣٥)**، وهذا يعني أن مبدأ التفريق بين العناصر اللغوية، في النص الواحد للكشف عن دلالته، واعتبار بعضها دالاً والآخر مهملاً، أمر مقبول، مسلم به من الناحية العلمية، وهذا ما يدفع إلى التساؤل عن السبب الذي يدفع المتلقي إلى الاعتماد على عنصر دلالي دون آخر، ما الذي يدفعه لأن يحكم بأن هذا العنصر إيهامي، مضلل، والآخر أصل، باث للدلالة؟ أهو النظر إلى كمية العناصر المتحدة الدلالة؟ وهل الكمية معيار دقيق في ظل دلالة السياق وظروف التلقي؟

الذي يظهر لي أنه لا مناص من الاعتراف بأنه من الصعب الوصول إلى مسار موضوعي دقيق يتم من خلاله فرز الدوال إلى دال فاعل، وآخر موهم مضلل ينبغي تجاهله، وأن اتجاهات القارئ الشخصية، وظروفه ساعة القراءة، ذات أثر فاعل في توجيه مسار القراءة، وتحديد العناصر المعتمدة في التحليل، وهو ما يفضي بنا إلى القول **بأن إيديولوجيا القارئ تؤثر في قراءة النص، وفي التعامل معه، فتحول القراءة نفسها إلى عمل إيديولوجي يعيد إنتاج النص كجزء من إنتاج الواقع الاجتماعي والسياسي في ظل إيديولوجيا محددة.**

* * *

نصل الآن إلى الحديث عن **دلالة النص الكلية، أو الرسالة الجامعة التي يبثها النص، والنمط الذي يمكن أن تصنف الرواية من خلاله**، فالرواية تنفتح من خلال الموضوعات التي تتناولها على عدد كبير من الجوانب الاجتماعية، والسياسية، فحياة الشخصية الخاصة، والظروف التي مرت بها، ثم أحوال الناس في المجتمع المصري، وعرض بعض مشاكلهم، ودمج هذه المشكلات بالواقع السياسي للبلاد العربية، يجعلها تنفتح على نمطين من التصنيف: **الرواية الاجتماعية، والرواية السياسية**، على الرغم من التداخل الشديد بين هذين الحقلين، وعدم إمكانية الفصل بينهما، باعتبار أن السياسة جزء من قضايا المجتمع، **إلا أن هذا لا يمنع من** وجود دلالة كلية تلتف حولها عناصر النص، ورسالة ينهض بها.

وباعتبار أنه لا بد من إغفال بعض العناصر الدلالية، والوقوف عند أخرى، مكتفين بما تحيل إليه من مدلول، واعتباره هو البعد الدلالي الكلي لهذا النص من هذه الزاوية، ومغفلين عناصر أخرى، أرى أنها ليست فاعلة في القراءة التي ارتضيتها، ورأيت أن النص يدفع إلى دلالتها من أمثال الإشارات إلى بعض القضايا الذاتية، أو الاجتماعية، أو الدينية، وباعتبار أن موضوع/ عنوان النص إحدى الطرق الممكنة[٣٦] من فهم النص، فإنني **أفضل جعل العنوان مفتاحًا للنص**، واتخاذه طريقًا للولوج إلى جوف النص بالنظر في تركيب الموضوع اللغوي، والبحث في علاقته ببعض مظاهر الدلالة الكلية في النص، كما **أفضل إرجاء النظر** في العناصر الدلالية الأخرى، واعتبارها إشارات دالة، وفاعلة في قراءة أخرى.

يتكون عنوان الرواية من كلمتين: (عصر)، و(الليمون)، يمكن أن يكونا مضافًا، ومضافًا إليه، ويمكن أن تكون الأولى فعلًا والثانية مفعولًا به، وفي الحالة الأولى يمكن أن تكون (عصر) مرفوعة على الخبرية، والتقدير هذا عصر الليمون، أو أن تكون منصوبة على الظرفية، بتقدير عشت عصر الليمون، وقد تكون كلمة (عصر) مصدرًا للفعل (عصر)، أو ظرف بمعنى زمن، أو مدة.

تتضافر هذه الاحتمالات المتعددة في بنية العنوان اللغوية لتنضاف إلى العوائق

السابقة لتحديد دلالة النص، ومع ذلك فإن للاحتمالات المتعددة السابقة وجوهًا في دلالة النص، ذلك أنه إن كانت (عصر) بمعنى زمن، فإنه يعني بأن الرواية تصور زمنًا معينًا هو زمن الليمون، أي الزمن الذي يكثر فيه الليمون، وقد تجلى هذا المعنى في فعل الشخصية الرئيسة التي أكثرت من شربه سواء حين كانت مع (هالة)، أو وحدها، وقد ساهم النص في كشف خصوصية زمن الليمون، حين ذكر أن الليمون يعني الرومانسية[٣٧]، وهذا يعني أن زمن الليمون تعادل كلمة زمن الحب والأحلام.

وإذا كانت (عصر) مصدرًا، فإن الرواية تعني حدثًا يشبه فعل عصر الليمون، ووجود قطع من الليمون المعصور في شقة (حسن) بعد مقتله، ووضعها في المطبخ يؤيد هذا المدلول، خاصة وأن السارد لا يكشف معنى هذا الفعل، وإنما يلقيه أمام المتلقي، دافعًا إياه للمشاركة في البحث عن معناه، حين ينص على أنه لا يعلم من الذي عصره، ولا في أي غرض استعمله.

وبين هاتين الدلالتين: زمن الليمون، وفعل العصر، نتلمس دلالة الرواية، فالرواية تقوم على حدثين مهمين، سبق الحديث عنهما من قبل، وموازنة بعضهما ببعض:

الأول: مقتل (هالة): الذي يبدو منه أنه فعل عبثي، قام به مجموعة من الشباب المستهترين الذين فرضتهم المرحلة، وقد جاء النص على هذه الظاهرة من قبل السارد، و(مصطفى فودة) اللذين يتفقان على أن هؤلاء نوعيات غريبة من المجرمين، وعلى أن دافع الإجرام لدى هؤلاء ليس الفقر، أو الجهل، وهذا يعني أن المجتمع في مرحلة خطيرة.

الثاني: هو مقتل (حسن): الذي يترك السارد الباب مفتوحًا أمام تخمينات قاتليه بين اثنين من القتلة: الجماعات الإسلامية، والسلطة السياسية الممثلة بوزارة الداخلية، التي رفض التعامل معها، دون أن يرجح كفة أحد على الآخر، فالطرفان اتصلا به، وطلبا تعاونه معهما، فأجابهما بالطريقة عينها، والطرفان

تبدو أيديهما في الفعل من خلال معرفة الجماعات الإسلامية لمنزله، ومن خلال تجاهل السلطات الرسمية لمقتله، وإلغاء حفلة التأبين التي نظمتها نقابة الصحفيين.

هذان الحدثان يبدوان في عنوان كتابه المفقود (مستقبل العالم العربي بين الانفتاح والإرهاب)، الذي يمثل خلاصة رؤيته الشخصية للمجتمع، فمقتل (هالة) قامتْ به فئة ظهرت في مرحلة خطيرة هي مرحلة الانفتاح، بينما مقتل (حسن) كان بسبب العمل السياسي، القائم على الإرهاب، والتخويف، أيًا كان مصدره: الجماعات الإسلامية، أو السلطة السياسية، وهذا ينطبق على دلالتي العنوان السابقتين: زمن الليمون زمن الحب والرمانسية هو زمن الانفتاح والأحلام الكبيرة بالرغم مما جره هذا الحلم على البلاد من مظاهر سيئة، وفعل عصر الليمون يتجلى بإرهاب (حسن)، ثم مقتله الذي يقوم على الضغط والقوة لإخراج ما بداخله، وهذا يدفعنا للقول بأن رسالة النص هي: **تحليل الواقع العربي، والكشف عن مشكلاته، بجميع جوانبها، تلك المشاكل المجتمعة بعنوان الكتاب المفقود الذي تكرر في الرواية أكثر من مرة**(*).

د. إبراهيم محمد الشتوي

* * *

(*) نشر هذا البحث في: مجلة (فكر وإبداع)، القاهرة – العدد (٢٥)، أغسطس ٢٠٠٤م.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

١ – وادي، طه: عصر الليمون، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٨م.

قائمة المراجع:

أولاً : الكتب العربية

١ – إبراهيم: صنع الله: بيروت. بيروت، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المستقبل العربي، ٢٠٠٠م.

٢– إبراهيم: صنع الله، وردة، الطبعة الأولى، القاهرة، دار المستقبل العربي، ٢٠٠٠م.

٣– إبراهيم: نبيلة، فن القص في النظرية والتطبيق، د.ط، القاهرة، مكتبة غريب، د.ت.

٤– الباردي: محمد، الرواية العربية والحداثة، الطبعة الأولى، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م.

٥– البحيري: سعيد حسن، علم لغة النص، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧ م.

٦– بدوي: محمد، الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة الجامعية، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٧– البقاعي: محمد خير، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، إعداد وترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٨– حماد: حسن، تداخل النصوص في الرواية العربية، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية، ١٩٩٧م.

٩– دنقل: أمل، الأعمال الشعرية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٥م.

١٠- العجيمي: محمد الناصر، في الخطاب السردي نظرية قريماس، الطبعة الأولى، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣م.

١١- الغذامي: عبد اللّه، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة لنموذج إنساني معاصر، الطبعة الثانية، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م.

١٢- فضل: صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط. الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢م.

١٣- القزويني: الخطيب، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، تعليق عبد المتعال الصعيدي، الطبعة الرابعة، القاهرة، مكتبة الآداب، د.ت.

١٤- مرتاض: عبد الملك، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، كتاب الرياض ٦١/ ٦٢، د.ط، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٩٩٩م.

١٥- يقطين: سعيد، في انفتاح النص الروائي (النص – السياق)، الطبعة الثانية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.

ثانيًا – الكتب المترجمة:

١- بارت: رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشى، الطبعة الأولى، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٣م.

٢- براون: ج.ب.و.ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.

٣- كريستيفا: جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩١م.

ثالثًا – المقالات المنشورة:

١- البقاعي: محمد خير، محاولات في ترجمة مصطلحات نظرية النص والعلاقات النصية،

مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، المجلد الأول، العدد الأول، محرم - ربيع الأول ١٤٢٠ هـ/ أبريل - يونيو ١٩٩٩م.

٢- عبد المطلب: محمد، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقد الأدبي، جدة، النادي الأدبي الثقافي، الجزء الثالث، المجلد الأول، شعبان ١٤١٢هـ.

٣- عنــوم: محمــد، باختين والنقد الروائي، البيان، الكويت، عدد ٣٧٤، سبتمبر ٢٠٠١م(*).

* * *

الهوامش

(١) انظر: محمد خير البقاعي أعداد وترجمة، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، الطبعة الأولى، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص٩٧ ، ٩٨، ١٠٥.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص١٣١ وما بعدها.

(٣) نفس المصدر، ص١٣٢ .

(٤) يترجم البقاعي في كتابه سالف الذكر هذه المصطلحات على التوالي: التناصية، ملحق النص، الماورائية النصية، الاتساعية النصية، جامعية النص، بينما يترجمها حسن حماد في كتابه: تداخل النصوص في الرواية العربية، ط، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧)، ص٣٠ بصورة أخرى. هي على التوالي: التناص، النصوص المصاحبة، الميتا نصية، التوالد النصي، المعمارية النصية، كما يترجم التعدية النصية بالتنقل النصي.

(*) نشر هذا البحث في: مجلة فكر وإبداع، القاهرة - العدد (٢٥) أغسطس ٢٠٠٤ .

(٥) محمد خير البقاعي، محاولات في ترجمة مصطلحات نظرية النص والعلاقات النصية، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، المجلد الأول، العدد الأول، محرم - ربيع الأول ١٤٢٠ هـ/ أبريل - يونيو ١٩٩٩م، ص٢٣٢، هذه الآراء منقولة عن البقاعي، ولا يظهر هذا الرأي من خلال قراءتي لما ترجمه البقاعي من كتاب (طروس)، وإنما الذي يظهر بأن جينت لا يناقش ميشيل ريفاتير (M. Riffaterre) بناء على الفرق بين التناص والتناصية، وإنما بناء على مفهوم رفاتير للتناصية بوجه عام المختلف عن مفهوم جينت بدليل أنه يذكر التناصية في حديثه عن ريفاتير، وحين يقتبس نصه يذكر التناص فيقول: "يعرف التناصية مبدئيًا تعريفًا أكثر اتساعًا مما فعلته أنا هنا؛ فهو يمتد عنده ليشمل ظاهريًا كل ما أسميه التعدية النصية: "يكتب مثلاً إن التناص هو أن يلحظ القارئ بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده." آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ص١٣٤. الخطوط التي تحت الكلمات من وضعي.

(٦) محمد خير البقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ص١٣٤.

(٧) وانظر أيضًا في التفريق بينهما حسن حماد، ص١٧.

(٨) انظر: محمد عبد المطلب، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقد الأدبي، جدة، النادي الأدبي الثقافي، الجزء الثالث، المجلد الأول، شعبان ١٤١٢هـ، ص ٥١؛ وسعيد حسن البحيري، علم لغة النص، الطبعة الأولى، (مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧)، ص١١١، وقائمة المصطلحات، وسعيد يقطين في انفتاح النص الروائي (النص - السياق)، الطبعة الثانية (بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١)، ص٩٢ - ٩٣، ويراوح عبد الملك مرتاض بين التركيبين في حديثه عن التناصية في كتابه: الكتابة من موقع العدم مساءلات حول نظرية الكتابة، كتاب الرياض ٦١/ ٦٢، د.ط (الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٩٩٩).

(٩) انظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص١٧، ويلتزم هذه الصيغة اللغوية في ترجمته المختارة، في حديثه عن أقسام التعدية النصية لدى جيرار جينت، وهو ما يخالف ما ورد في ترجمة البقاعي لكتاب طروس، حيث يجعل الصيغة باللاحقة: (uality)، ويترجمها بالتناصية، وإبقاء حماد اللاحقة في المصطلحات الأربع الباقية على غير ما هي عليه في نص طروس المترجم سابق الذكر، يدعو للتساؤل.

(١٠) يستخدم سعيد يقطين هذا التركيب كترجمة خاصة، مع أنه يعتمد مصطلح (التناص) كأصل أو مفهوم شائع بين المستخدمين؛ انظر: انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص٩٢.

(١١) محمد خير البقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ص١١٧ .

(١٢) حرصت هنا على ذكر جميع الألفاظ التي ذكرها المتحدثون عن أنواع التناصية لدى جينت على اختلافها كما هي لدى سموفيل في مقاله سالف الذكر، وفي كتاب طروس، وتلخيص حسن حماد لأنواع التناص لدى جينت في كتابه السابق؛ لإظهار الفروق بين المترجمين.

(١٣) الرواية العربية والحداثة، الطبعة الأولى، (سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع ١٩٩٣).

(١٤) الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٤١٣/١٩٩٣.

(١٥) محمد الباردي، ص٤١ .

(١٦) محمد خير البقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ص٣٠ .

(١٧) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الطبعة الأولى، (الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩١)، ص٢١. وقد تعددت صيغ التعريف بتعدد المترجمين له، وقد اطلعت على ترجمة محمد خير البقاعي، وترجمة صلاح فضل، وترجمة عبد الملك مرتاض.

(١٨) الكتابة من موقع العدم مساءلات حول نظرية الكتابة، ص٣٣٤.

(١٩) هذه ترجمة صلاح فضل لتعريف جوليا كريستيفا، انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢)، ص٢٢٩.

(٢٠) الطبعة الثالثة، (القاهرة، دار المستقبل العربي، ٢٠٠٠م).

(٢١) الطبعة الأولي، (القاهرة، دار المستقبل العربي، ٢٠٠٠م).

(٢٢) انظر: عصر الليمون، ص٢٥٦.

(٢٣) انظر: المصدر السابق، ص٢٨٩.

(٢٤) انظر للتفصيل في موضوع النموذج العاملي لدي جريماس: محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي نظرية قريماس، الطبعــة الأولي، (ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣).

(٢٥) انظر: عصر الليمون، ص١٩٨.

(٢٦) المصدر السابق، ص٤٤، ٢٥٦ .

(٢٧) هذا التركيب في الأصل عنوان كتاب لجرار جينيت ترجمه عبد الرحمن أيوب، وصدر عن دار الشئون الثقافية العامة ببغداد ودار توبقال للنشر في المغرب، ويقصد به العناصر التي تظهر في النص وتجعله نصًا أدبيًا وتثبت نسبته لأحد الأجناس الأدبية المعروفة، وأقصد به العنصر الذي يتم من خلال التأليف بين عناصر النص المتعددة، ويكشف عن انتظامها في منظومة واحدة، هذا العنصر هو دلالة النص الكلية.

(٢٨) يوظف الشاعر قصة الطوفان التي جاءت في القرآن الكريم، توظيفًا نصيًا يختلف عن السياق الذي جاءت فيه في القرآن الكريم، يأخذ فيه الطوفان مفهومًا مختلفًا، ويأخذ فيه ابن نوح موقعًا جديدًا؛ انظر: أمل دنقل، الأعمال الشعرية د.ط، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٥) ص٤٦٥ .

(٢٩) رواية من الأدب الروسي للكاتب دوستوفيسكي، وهي مترجمة ومنشورة تحت عنوان: الإخوة كرامازوف.

(٣٠) تعني الحوارية أن تكون الرواية قادرة في تكوينها اللغوي على تقديم أكثر من صوت روائي بشكل متساوٍ ومتوازي؛ انظر: محمد غنوم، باختين والنقد الروائي، البيان، الكويت، عدد ٣٧٤، سبتمبر ٢٠٠١، ص١٦.

(٣١) هذا العنوان في الأصل هو عنوان كتاب للدكتور سيد بحراوي، يتناول فيه طرق الوصول إلى الدلالة باعتبارها جوهرة المستحيل، صدر عن دار الفكر الجديد، بيروت،/ ١٩٨٨.

(٣٢) انظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، د.ط، (القاهرة، مكتبة غريب، د.ت) ص٤٥ .

(٣٣) انظر: الخطيب القزويني بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، تعليق عبد المتعال الصعيدي، الطبعة الرابعة، (القاهرة، مكتبة الآداب، د.ت)، ج٣، ص١٤١، وج٤، ص ٣٠، في كتب البلاغة تضبط كلمة (مرشحة) على أنها اسم مفعول باعتبارها صفة للاستعارة، أو التورية، وليست صفة لهذه العناصر التي أشير إليها في المتن.

(٣٤) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، الأعمال الكاملة ٢، ترجمة منذر عياشي، الطبعة الأولى، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٣)، ص٤٥ .

(٣٥) الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية قراءة لنموذج إنساني معاصر، الطبعة الثانية، (١٤١٢/ ١٩٩١)، ص٧٧.

(٣٦) انظر: ج.ب. براون و ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، ط، (الرياض، جامعة الملك سعود، ١٤١٨/١٩٩٧)، ص٨٣ فصل: (الموضوع وإشكالية تمثيل مضمون الخطاب).

(٣٧) انظر: عصر الليمون، ص٨٢.

التحليل السيميوطيقي للنص الروائي

رواية عصر الليمون.. نموذجًا(*)

أ.د. صلاح الدين حسنين

أستاذ علم اللغة الحديث

كلية الآداب - جامعة بني سويف

١ - دراسة النصوص:

١:١ - تعتمد دراسة النصوص على ما يسمى بالسيميوطيقا. وتتطلب السيميوطيقا دراسة النص من ناحيتين: **الرمز وهو الصورة المادية والقيمة التي ترتبط به. وتهتم** السيميوطيقا عند دراسة الرموز بالروابط التي تربط بين الوحدات الكلامية، لأن هذه الروابط هي التي تجعل النص متماسكا، وتهتم عند دراسة المعنى بأثر تسلسل الوحدات الكلامية المنظمة في إيضاح معنى كلى للنص أو قيمة النص (لسانيات النص، محمد خطابى/ ١٥) و(Beaugrand Text Linguistics P 87).

والشيء المهم أن النص يتصل بموقف معين تتفاعل فيه مجموعةمن المرتكزات، هذا هو السياق الخارجى أو سياق الموقف (Context of Situation) .**أما التركيب الداخلى للنص فهو الذي يمثل السياق الداخلى.**

وتهتم السيميوطيقا أيضًا بدراسة النص في فضاء زمانى ومكانى معيَّنين.

٢:١ يعتمد النص الروائى على بنيتين: بنية أساسية، وبنية شعرية:

درس جريماس البنية الأساسية، ولاحظ أنها تطبق على جميع النصوص الروائية، لذا توصف بنيته بأنها بنية عميقة، وأطلق عليها مصطلح البنية العاملية، وتتكون من أحداث وقوى تقوم بها الأحداث، وهي التي أطلق عليها العوامل، ويقصد بها الفواعل أو الممثلين، وفيما يلى عناصر هذه البنية:

أ - الحدث: يعتمد الحدث في البنية العاملية على حالتين: حالة الانطلاق أو الحالة

(*) طه وادي: عصر الليمون، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٨ .

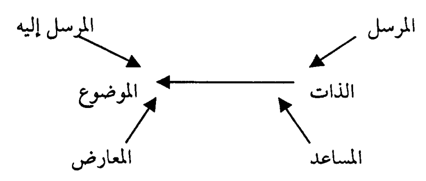
البدائية، وحالة يتم فيها التحول إلي عكس حالة الانطلاق، وما بين الحالتين أحداث وقعت أفضت إلي تحقيق الحالة التي توصف بعكس حالة الانطلاق، هذه هي حالة الإنجاز، وهي تمثل كما يقول: "برنارد فاليط" المسار القصصى، أو الحبكة السردية كما يقول حميد لحمداني نقلاً عن ميثال آدام (برنارد فاليط، النص الروائي/ ٩٧، حميد لحمدانى، بنية النص السردى/ ٣٢ - ٣٥).

ب - علاقات تربط بين أحداث المسار القصصى: ناقش "آن رينو" هذه العلاقات في ضوء العوامل التي حددها جريماس، وهي كما يلي:

١ - علاقة الاتصال وتضم المرسل والمرسل إليه.

٢ - علاقة الرغبة وتضم الذات والموضوع.

٣ - علاقة الصراع وتضم المساعد والمعارض، والشكل الآتى يوضح العلاقات والعوامل:



ملحوظات:

١- العلاقة التي تربط بين المرسل والمرسل إليه هى علاقة التواصل، وسبق أن أوضحت أن المرسل يمثل الحالة البدائية للأحداث، والمرسل إليه يمثل الحالة التي تفضى إليها الأحداث، وتمتاز دائمًا بأنها عكس الحالة البدائية. والعلاقة بينهما غير مباشرة.

٢- العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع هي علاقة الرغبة. ويقصد بالذات المنفذ (البطل). ويقصد بالموضوع المحور (موضوع الحدث)، وهو بالطبع الشئ المرغوب فيه.

٣- العلاقة التي تربط بين المساعد والمعارض هي **علاقة الصراع**، وهذه علاقة إضافية وليست أساسية، وتوضح أن علاقة الرغبة قد تصادف عقبة تمنع من إتمام حدوث الرغبة، أو قد تصادف مساعدا فيتم تحقيق الرغبة.

٤ - إن العلاقات السابقة **علاقات خطية**، كل منها يربط بين عاملين، فعلاقة الاتصال تربط بين المرسل والمرسل إليه. وعلاقة الرغبة تربط بين الذات والموضوع، وعلاقة الصراع تربط بين المساعد والمعارض.

هناك علاقات من نوع آخر، هي العلاقات الرأسية: هذه العلاقات هي التي تربط بين الاتصال والرغبة والصراع. يفهم من كلام آن رينو السابق بعدم وجود علاقة مباشرة بين المرسل والمرسل إليه ووصف هذه العلاقة بأنها مفتقدة، لذا تنشأ علاقة بين المرسل والذات، ذلك أن المرسل بعد أن يحدد الحالة البدائية أو نقطة انطلاق الحدث يدفع الذات لتحول هذه الحالة البدائية إلي إنجاز ما، من هنا يوصف المرسل أنه المسبب لمن يرغب في القيام بعمل ما لتحقيق الغاية من الرغبة. هذا يعنى أن الذات هنا هي التي ستستجيب للمسبب وتقوم بالتنفيذ، فهي إذن المنفذ للحدث. إذًا العلاقة الرأسية الأولى التي تربط بين المرسل والذات هي المسبب.

وقد يحدث أن يقيم المرسل علاقة مباشرة بينه وبين الموضوع، دون العروج على الذات، فكأن المرسل يحدد الحالة البدائية التي تؤدي إلي نشوء الرغبة، ثم يقوم هو بتنفيذ هذه الرغبة نحو الاتصال بالذات. العلاقة الرأسية الثانية تتمثل في تحقيق النتيجة، فهل تتحقق النتيجة بعد نجاح المساعد أم بعد نجاح المعارض، إن هذه النتيجة هي التي تمثل الغاية، والغاية كما سبق أن أوضحت تكون دائمًا عكس الحالة البدائية. والعلاقة هنا ستكون بين الموضوع والمرسل إليه، إن هذا هو الذى يفسر ما سبق قوله بأن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه غير مباشرة.

استخدم حميد لحمدانى مصطلحين، هما ذات الحالة وذات الإنجاز، وأرى أن الذى يقصد بذات الحالة هو المرسل. وأن الذى يقصد بذات الإنجاز هو المنفذ،

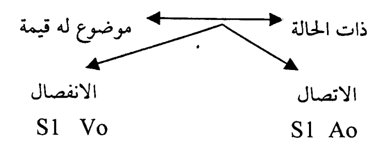
يقول في هذا تحت عنوان علاقة الرغبة: "وتجمع هذه العلاقة من يرغب "الذات"، وما هو مرغوب فيه "الموضوع"، وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة، وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة، مثلاً ذات يسميها هنا ذات الحالة، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال A أو في حالة انفصال U عن الموضوع O ، فإذا كانت في حالة اتصال، فإنها ترغب في الانفصال، وإذا كانت في حالة انفصال، فإنها ترغب في الاتصال.

وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضرورى فيما يسميه جريماس بملفوظات الإنجاز، وهذا الإنجاز يصفه بإنه الإنجاز المحول، ويرمز له كالتالى. F. T.

ومن الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائرًا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال، وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة.

إن الإنجاز المحول يفضى - باعتباره يعمل على تطوير الحكى - إلي خلق ذات أخرى يسميها جريماس ذات الإنجاز، وقد تكون ذات الإنجاز هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة، وقد يكون الأمر متعلقًا بشخصية آخرى، ويصبح العامل الذات في هذه الحالة ممثلاً في الحكى بشخصيتين يسميهما جريماس البرنامج السردي (P. N)، ولهذا يميز "جان ميشال آدام" استنادًا إلى رأى جريماس دائمًا بين تناوبين:

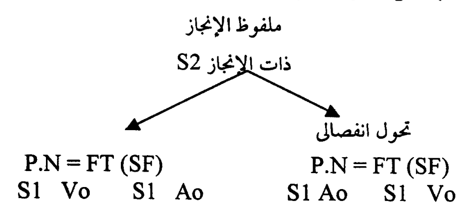
- تناوب على مستوى ملفوظ الحالة:



ونقرأ هذا التناوب على الشكل التالي: **إن ملفوظ الحالة لا بد أن يحتوي على ذات الحالة، وهي ذات تتجه نحو موضوع له قيمة،** وهذا الاتجاه هو الذي يحدد رغبة

الذات، وتتناوب ملفوظ الحالة حالتان: فإما أن تكون ذات الحالة في حالة اتصال مع الموضوع S1 Ao، وإما أن تكون في حالة انفصال عن الموضوع S1 Vo .

- **تناوب على مستوى ملفوظ الإنجاز.**



ويقرأ هذا التناوب الثاني على الشكل الآتي: إن ملفوظ الإنجاز (E.F).

يمكن أن يأتي في شكل تحول اتصالي، فيكون البرنامج السردي (P.N).

مجسدًا في الإنجاز المحول (F.T) وممثلاً بذات الإنجاز (S.F).

عاملاً على تحويل حالة الاتصال: S1 Ao S1 Vo .

هكذا نرى أن علاقة الرغبة بالذات والموضوع تمر بالضرورة عبر ملفوظ الحالة التي تجسد الاتصال أو الانفصال، كما تمر بعد ذلك عبر ملفوظ الإنجاز الذي يجسد تحولاً اتصاليا أو انفصاليا.

إن ما سبق يعني أن المرسل قد يقيم علاقة اتصال بالموضوع مباشرة دون دفع المنفذ للاتصال بالموضوع، هذه هي الحالة التي توصف بالاتصال، هنا سيقوم المرسل بتحويل الحالة البدائية إلى الإنجاز، وقد يقوم المرسل بدفع الذات، والمقصود بها المنفذ إلى الرغبة للاتصال بالموضوع، هذه هي حالة انفصال المرسل عن الموضوع، ومن هنا يرى ميشال آدام أن المرسل وهو يمثل ملفوظ الحالة قد يكون متصلاً بالموضوع مباشرة، فيقوم بدور المنفذ، وقد لا يكون متصلاً به، وفي هذه الحالة يقوم بدور المسبب.

أما بالنسبة للذات والمقصود بها المنفذ، فيعهد إليه الإنجاز دائمًا، والمنفذ إذا كان

المرسل هو الذي يتصل بالموضوع فإنه من باب أولى لن يتصل بالموضوع فيكون في حالة انفصال، أما إذا كان المرسل سيقوم بدور المسبب، فإن المنفذ سيقوم بالاتصال بالموضوع.

* * *

١ : ٣ - البنية الأساسية في رواية عصر الليمون:

سبق أن أوضحت البنية أن الأساسية تتناول الأحداث، ولكن هذه الأحداث لا نستطيع فهمها إلا إذا تناولنا الإطار الذي تدور هذه الأحداث حوله أو سياق الموقف كما يقال. فما هو هذا السياق في رواية عصر الليمون.. لطه وادى؟!

١: ٣:١ - تعود أحداث هذه الرواية إلي مرحلة الانفتاح الاقتصادي الذي أعقب حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ والتوصل إلي اتفاقية سلام مع إسرائيل عام ١٩٧٩، وما أعقب ذلك من تحول عن الاشتراكية. لقد أدى هذا الحدث إلي نشوء تيارات مختلفة في مصر والعالم العربي، وحدد المؤلف على لسان بطل الرواية تيارين هما:

١- التيار اللبيرالى الديمقراطى: وهو يتبنى فكرة الديمقراطية التي تقوم على الرأسمالية في الاقتصاد وتعدد المنابر الحزبية في السياسة، وتتضح في الرواية فكرة التحول عن الاشتراكية إلي الرأسمالية وسيادة فكرة مشاريع الانفتاح، فهذا أدهم بدير وهو اشتراكى صميم، قاسى الأمرين نتيجة ليساريته، فقد سجن عدة مرات وأدى هذا إلي إبعاده عن التدريس، فاستقال وتعاقد للعمل في دولة خليجية. وبعد عودته فكر في القيام بشمروع انفتاحى وأصبح رجلا من كبار رجال الأعمال، لا يهتم إلا بكسب المال.

٢- توضح الرواية من ناحية أخرى **فكرة تعدد المنابر السياسية**، حيث تأسست عدة أحزاب منها: **الحزب الوطنى** وهو الحزب الحاكم وأحزاب المعارضة الأخرى، ويلح الكاتب على أن فكرة الأحزاب لم تتضح بعد، فالحزب الوطنى يقرب أعضاءه من رجالات ومؤسسات الدولة، ويغدق عليهم الميزات المختلفة، فمصطفى فودة مثلاً، وهو رئيس تحرير جريدة "النور" الحكومية، عضو مهم في الحزب الوطني، يمتلك شقتين

فخمـتين في حى المهندسين، وعندما ذهب حسن لزيارته في إحدى هاتين الشقتين لمس عظمة غير عادية في تأسيس هذه الشقة، وتناول معه طعامًا فخمًا للغاية. والرجل على صـلة بوزيـر الداخلـية وأبلغه بحادث الاغتصاب الذي وقع لهالة، فاهتم الوزير به وتم إلقـاء القـبض عـلى المجـرمين، وعـندما لجـأ إلـيه حسـن ليأخذ مشورته حول اتصاله بالمخابرات نجده ينصح حسن بأن يتصل بها، فكل الصحافيين على صلة بهذا الجهاز، ولم يخـتلف الحـال فـى المعارضـة فـأمين بـدوى رئيس تحرير جريدة "الجمهور" – وهي جريدة معارضة – على صلة بجهاز المخابرات.

٣- تـيار الإسلام السياسى: هناك فئتان استغلتا فكرة الإسلام لتحقيق أهدافهما هما: **شركات توظيف الأموال، والجماعات الإسلامية.**

فشركات توظيف الأموال كانت تجمع مدخرات العاملين بالخارج تحت ستار أنها تمـنح أرباحًـا تقـدر بـــ ٢٥٪. غير أن الذي يحدث أنه بعد أن تجمع الشركة كمية من الأموال تعلن عن إفلاسها، ويهرب صاحبها إلي خارج البلاد. وأشار المؤلف أن زوج عطـيات عمل في الخارج عشر سنوات، ووضع كل مدخراته في شركة، وفجأة أعلنت الشركة إفلاسها وهرب صاحبها. هكذا فقد أشرف كل مدخراته، وانعكس ذلك على زوجـته عطـيات، وكـادت تنحرف لولا أنها وقعت في يدى رجل مستقيم هو حسن الشاعر.

الفـئة الثانـية وتتمـثل في الجماعـات الإسـلامية: يـرى أنصـار هذه الجماعات أن الإسـلام ديـن ودولـة، وهـذا يسـمح لها بالعمل في السياسة. أرادت "جماعة الدعوة" – إحدى هذه الجماعات ضم حسن إليها لأنه صحافي مرموق، لكنه رفض التعاون معها عـلى أسـاس أن السياسـة عـلم، وهـي تختلف عـن الديـن الذي يعتمد على العدل والتسامح.

هـناك فئة ثالثة تنتسب إلى مرحلة ما قبل عصر الانفتاح، كانت تعيش في القرية، يمثل هذه الفئة والد حسن والشيخ باز. فوالد حسن مدرس خريج الأزهر، لكنه يدمن المخـدرات، وفضـل هـذه المخدرات على تماسك أسرته، فعامل زوجته معاملة قاسية

وكـان يجبرها على أن تبيع مجوهراتها لشراء المخدرات، وهكذا انتهت علاقته الأسرية بـالطلاق. أمـا الشـيخ بـاز فهـو رجـل ديـن، كان له في القرية مكتب لتحفيظ القرآن الكريم، وكان الرجل يخيف الأطفال.

وحـدث عـندما تأخـر حسن وهو طالب عن ميعاد حضوره إلي البيت أن الشيخ باز شجع والده على معاقبته عقابًا مرًا، كما أنه عندما استدعاه الأب ليتنازل عن حقه في الميراث كان الشيخ باز يجيز هذا، ويراه شيئًا صائبًا بالرغم من أنه يخالف الدين.

لقـد كان لهذين التيارين تأثير خطير على المجتمع، ويتمثل هذا في انحراف بعض الشباب، يتضح ذلك من التحقيق الذي جرى مع العصابة التي اعتدت على هالة، فقد كانـت هـذه العصـابة تـتكون من أربعة أشخاص، السائق وثلاثة آخرين أولهم طالب جـامعى فاشل ومدمن مخدرات. وهو ابن تاجر صعيدى كبير، جاء ليدرس القانون في القاهرة، فخرج على القانون، لأنه كان مدللاً وكان يأخذ أموالاً كثيرة. وثانيهم طالب جـامعى آخـر أبـوه خـبير اقتصـادى يعمـل في دولة خليجية، أخذ الأسرة معه وتركه وحـده للضـياع والفسـاد، وثالثهم ابن ضابط شرطة سابق يعمل رئيسًا لمجلس مدينة، وهو شاب مدلل لكنه بلا رعاية لأن أباه تزوج غير أمه.

وبعـد.. فهـذا هـو العـالم الـذي تسير في ثناياه أحداث رواية عصر الليمون. كما اتضـح مـن سـرد وقائع هذا العالم أن الشخصية المحورية هي شخصية حسن الشاعر، يصـفها المؤلـف بأنها شخصية ملتزمة وطنية غير مرتبطة بعلاقة مع رجال الحكومة أو مـع المخابـرات أو مـع الجماعـات الدينـية، وهـي حتي عندما ارتبطت بعلاقة مع فتاة كانـت علاقـة حـب تـرمى إلـي الـزواج، وعـندما ارتـبط مـع زوجة صديقه وجاره: عطـيات، الـتي راودتـه عـن نفسـها تعفـف وعـلمها معـنى الصـداقة الطاهـرة. هذه الشخصـية دخلـت في صـراع مـنذ الطفولة مع الوالد الذي حاول منع تعليمه، ولكنه نجح ونال ليسانس الحقوق. وعندما التحق بجريدة الجمهور المعارضة لمع بريقه وأصبح رئيسًـا لقســم الشئون العربية، ووصل نجاحه إلي درجة أن مقاله الأسبوعى كان ينشر في نفس الوقت في صحيفة النهار البيروتية.

٣ – القصص التي تضمها الرواية:

تضم الرواية القصص الآتية:

أ – قصة طفولة حسن.

ب- قصة هالة.

جـ- قصة عطيات.

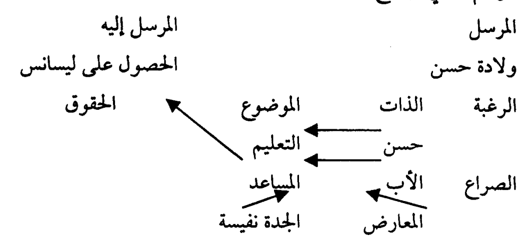
د – قصة حسن وعلاقته بالظروف المحيطة به.

سأشرح كل قصة من هذه القصص في ضوء البنية العاملية لجريماس:

أ – قصة طفولة حسن:

ولـد حسـن الشاعر في أسرة مفككة، فالأب مدمن مخدرات، وليس حريصًا على علاقـته الأسـرية مـع زوجـته، فطلقهـا بعد ولادة حسن. ولم يهتم الأب إلا بتحفيظه القـرآن الكـريم، لكـي يتسـول بـه على القبور وفي المنازل، وقد واجهت الأب الجدة نفيسـة وصـممت عـلى تعليمه، ونجحت في ذلك، ومن ثم أكمل تعليمه حتى حصل على ليسانس الحقوق.

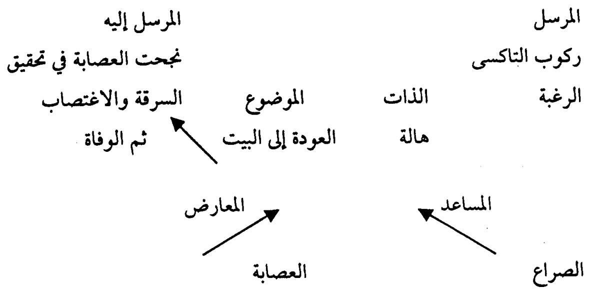
الرسم الآتي يوضح البنية العاملية لهذه القصة:



لا شك أن ولادة حسن هي الحدث المسبب لرغبة تحقيق الذات، فالذات هنا هي الـبطل حسـن، والموضـوع هـو التعلـيم، الـذي وقف في وجه التعليم هو الأب، فهو معارض إذن. والذي ساعد حسن على التعليم هو الجدة نفيسة، وقد نجحت الجدة في أن يصل حسن إلي كلية الحقوق ويحصل على الليسانس.

ب – قصة هالة:

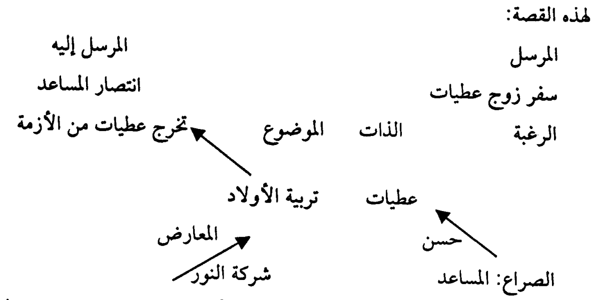
هالة فتاة مثقفة تحترم نفسها، ابنة رجل مهندس، يمثل الطبقة المتوسطة المثقفة قبل عصر الانفتاح، كانت هذه الفتاة ضحية للظروف الاجتماعية التي تتمثل في ظهور عصابة المنحرفين التي احترفت السرقة والاغتصاب، واغتصبت الفتاة. ثم اتضح بعد ذلك أنها حامل وعندما أجريت لها عملية إجهاض ماتت، والرسم الآتي: يوضح البنية العاملية لهذه القصة:



يوضح الرسم السابق خروج هالة للتسوق، وفي أثناء العودة استقلت تاكسى، وأثناء سير التاكسى في الطريق يستأذنها السائق لكى يركب معها ثلاثة شبان، وقد خدر الشبان الفتاة وفي صحراء المقطم اعتدوا عليها، ثم سرقوها، فوجدها أستاذ في الجامعة فأوصلها إلي منزلها وهي في حالة انهيار تام... وعندما رجع أبوها من مقر عمله في أسوان عرضها على الأطباء الذين اكتشفوا أنها حامل، وعندما أجريت لها عملية إجهاض ماتت، ويوضح الرسم السابق أن التاكسى هو المسبب الذي جعل الفتاة تستقله للعودة إلي البيت. كما أن المعارض تمثل في العصابة التي خدرت البنت واغتصبتها ثم سرقتها وحالت دون الوصول إلي المنزل، وأدى كل ذلك إلي وفاة البنت بعد ذلك. وهكذا ينتصر المعارض على المساعد.

جـ - قصة عطيات:

عطيات متزوجة من صحفي هو أشرف فهمي الذي تعاقد للعمل في جدة واستمر هناك عشر سنوات. تولت عطيات تربية أولادها ورعايتهم، وتحملت من أجل ذلك عناء شديدًا، ويبدو أن أشرف زوجها رجل طماع فقد فضل أن يضع مدخراته في "شركة النور" لتوظيف الأموال، وبعد سنوات أعلنت الشركة إفلاسها وهروب صاحبها، هكذا فقد أشرف مدخرات عمره، ولم يستفد هو من هذه المدخرات، ولم يساهم في تربية أطفاله ورعاية شئون أسرته، وكان ذلك صدمة أصابت عطيات باليأس، مما دفع عطيات لأن تحاول أن تسقط. ولكن حسن رفض المشاركة في هذا السقوط وحثها أن تستوعب الصدمة. والرسم الآتي يوضح البنية العاملية لهذه القصة:



يوضح الرسم السابق أن أشرف ألقي عبء الأسرة على عطيات، ثم سافر لجمع المدخرات من عمله بالخارج، والذات هنا تتمثل في عطيات، والموضوع يتمثل في تربية أولادها ورعاية الأسرة.

الصراع الذي واجهته عطيات هو أن مدخرات أشرف وضعت في شركة النور. وهذه الشركة سرقت الأموال، وهذا الأمر أحبط عطيات، لكن حسن يمنعها من الانحراف، ويصل بها إلي تعدى هذه الأزمة، وقد حقق هدفه في رد عطيات إلي صوابها.

د – قصة حسن وعلاقاته بالظروف المحيطة به:

هـذه القصـة هـي المحـور الأساسى لرواية "عصر الليمون"، حيث بدأ حسن حياته صـحفيًا في جـريدة "الجمهور". وكانت كتاباته تتسم بالصراحة والجرأة، فقد كان يدعو إلـي نـبذ العـنف في أي خطاب سياسى وتأكيد آليات الحوار الفكرى، ويرفض منطق الأصـوليين، ولا يوافـق عـلى منطق الجماعات المتطرفة التي أباحت لنفسها أن تنوب عـن الحـاكم والحكومة والمجتمع في إصلاح ما قد تراه خارجًا عن قواعد الشريعة كما تفهمها، وليست كما هي في مصادرها الصحيحة.

وقـد أصـبح حسـن فـيما بعـد مسـئولاً عن الشئون العربية في جريدة "الجمهور"، وحقـق شهرة واسعة، واستطاع الانضمام إلي عضوية نقابة الصحافيين ورفض حسن التعامل مع جهاز المخابرات، والتعامل مع الجماعات الإسلامية.

الرسم الآتي يوضح البنية العاملية لهذه القصة:

المرسل المرسل إليه
الكتابات الصحفية
الرغبة الذات الموضوع
الصراع حسن المعارض الواقعية والاعتدال والاستقلال
المساعد جهاز المخابرات
تحكم الضمير والجماعات الإسلامية

يوضـح الرسم الـسابق أن الكتابات الصحفية هي المسبب الذي دفع الذات، التي تتمـثل في حسـن الشـاعر كى يتصل بالموضوع، وهو هنا يمثل هدفه في أن يلتزم الحياد والاعتدال فيما يكتب.

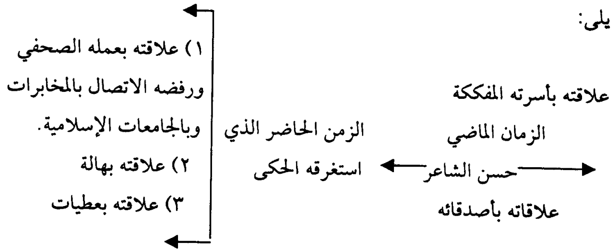
إن هذا الهدف عرضه للصراع بين ما يوحى به ضميره وبين الضغوط التي بذلت للانضـمام إلـي جهاز المخابرات أو الجماعات الإسلامية. وقد انتصر في هذا الصراع لحكم ضميره.

هناك من ناحية أخرى قصص جزئية كثيرة عن علاقات حسن المختلفة وصداقاته

مع أحمد حلمى وحمدى الحسينى وعبد الله عاشور وسميح عبد المسيح وأدهم بدير.

كـان حسن وفيًا لهؤلاء الأصدقاء، وقد تعرف على بعضهم منذ الصبا والمدرسة الـثانوية، وقـد بادله هـؤلاء الأصـدقاء الوفاء، وبهذا جمعت بينهم صداقة طيبة قوية، وهناك أيضًا علاقة حسن بهالة وبعطيات وزوجها.

أسـتطيع في الـنهاية تلخيص العلاقات التي ارتبطت بحسن الشاعر في ضوء تقسيم الـرواية إلـي عـدد من القصص الصغرى. والرسم الآتي يلخص هذه العلاقات كما يلي:



* * *

٤ – البنية الشعرية للرواية:

الحكى: الحكى يشمل أنواع الخطاب الثلاثة:

الخطاب المروى، والخطاب المحول، والخطاب المقلد.

ويضم كل نوع عنصرين: الأول هو المسافة، والثاني هو المنظور.

ويقصد بالمسافة طريقة الحكى وأسلوبها، ويقصد بالمنظور من الذي يحكى.

إن دراسة الحكى في رواية (عصر الليمون) يتطلب تقسيم الرواية إلي ثلاثة أقسام:

القسـم الأول: يـبدأ مـن أول الرواية حتى "ذكريات صحفى ضال". ويبدأ القسم الثانى من ذكريات "صحفى ضال" حتى نهاية فصل "ولا يزال النهر يجرى".

ويبدأ القسم الثالث من فصل "هناك شيء ما" إلى نهاية الرواية.

الحكى في القسم الأول: استخدم في هذا القسم أنواع الخطاب الثلاثة، حيث بدأت الرواية بالخطاب المحول، ثم أتبعته بالخطاب المروى، فالخطاب المقلد.

أ – الخطاب المحول: يقصد بالخطاب المحول الخطاب الذي يقوم على وصف لأعمال الشخصيات أو للبيئة ويقوم على حوار يقدمه الراوى، ولكنه يدخل فيه عناصر من درجة وسيطة، وفيها يقلد الواقع، لذا يستخدم ضمير الغائب فالمتكلم. هذا هو السر في تسمية هذا الخطاب بالخطاب المحول.

وقد افتتح الروائى روايته بهذا النوع من الخطاب، فقد بدأ الرواية باستخدام ضمير الغائب، ثم انتقل مباشرة إلي ضمير المتكلم، أنظر إليه في هذه الافتتاحية:

أحس نبضات قلبه تخفق بشدة، وأنفاسه حائرة ساخنة، وعرق بارد يتصبب من جبهته وصلعته الخفيفة، لعن الله العجز.. والسلالم العالية، لماذا تصر على السكن في الدور الرابع يا حسن؟ سامحك الله. هذه ليلتك... لا داعى... ضغط بشدة على جرس الباب. الباب طراز كلاسيكى قديم. الضوء يبدو باهتًا خلف الشراعة الزجاجية. (ص٣).

واضح مما سبق أن الروائي بدأ يصف صعود حمدى السلالم، وهو متجه إلي شقة حسن الشاعر، ثم انتقل بعد ذلك إلي باب الشقة وإضاءتها، ثم انتقل بعد ذلك إلي تقليد حديث قامت به الشخصية. والمقصود بها الحوار الداخلى، لذا نلاحظ هذا الحوار الداخلى الذي أجراه حمدى مع حسن الشاعر، ونلاحظ استخدام ضمير المخاطب دلالة على ذلك، ونلاحظ انتقال الخطاب من الغائب إلى المتكلم، لذا يسمى هذا الخطاب بالخطاب المحول. انتقل الروائى بعد ذلك إلي الوصف، فكأنه عاد مرة ثانية إلي ضمير الغائب.

– **الأسلوب في الخطاب المحول**: يوصف الأسلوب في هذا الخطاب بالأسلوب غير المباشر، لأن السارد وصف بطريقته الخاصة شخصًا آخر، ثم أدخل في هذا الوصف عناصر وسيطة، وهي تتمثل كما رأينا في الحوار الداخلي الذي دار بين حمدي ووجه كلامه فيه إلى حسن الشاعر، ثم عاد السارد بعد ذلك إلى الوصف المحض.

- **الـرؤية**: توصـف الـرؤية هنا بإنها داخلية، لأن السارد يصف الشخصية التي يـتحدث عنها بمعلومات معروفة لدى هذه الشخصية، وبالرغم من أن حمدى تحـدث عـن نفسه وأقام مونولوجًا إلا أن الحوار أسند إلى الراوي ثانية، ومن ثـم فـرؤية ذلك السارد رؤية داخلية، من هنا يقول جينيت إنه بالرغم من أن الـراوي ضـمن خطابـه عناصـر يقلـد فـيها الواقع إلا إنه حافظ على الرؤية الداخلية.
- **الراوي**: الراوي هنا هو الراوي المشارك، وهو هنا يقوم بمراقبة الأحداث.

ب- الخطاب المروي: في الخطاب المروي ينقل الراوي الحوار الدائر في العالم الخارجي بطريقـته هـو، وتـأتي تفاصـيل الوقـائع هنا مختزلة، انظر إلى وصف الراوي للقاء بين حسن الشاعر وحمدي الحسيني.

"تعانقـا ودخـلا إلى غـرفة، يصـعب تحديـد وصفها، ليست غرفة نوم... ولا حجرة طعام... ولا صالون. لكن بها شازلونج قديم لا يزال محتفظًا بشموخه التليد، مجموعة غـير متناسقة من الكراسي الفوتيه والخيزران والخشب، مكتب عليه كومة غير منسقة من الكتب وبعض الجرائد والمجلات، في الوسط طاولة عليها زجاجة" (ص٤).

الرؤية: توصف الرؤية هنا بإنها رؤية خلفية.

الـراوي: في الرؤية الخلفية يسيطر الراوي على كل الأمور، فهو الذي يصف ما تفعله الشخصيات، ويصف الجو الخارجي المحيط بالحوار، لذا يوصف الرواي هنا بأنه العليم بكـل شـيء، فهو يعرف كما يقول تودروف أكثر مما تعرفه الشخصيات، ويرمز لذلك بهـذا الشكل الرياضي سارد، (>) شخصية، وقد أشار جينيت إلى مثل هذا النوع من الخطاب بالحكاية ذات التبئير الصفر.

ج- انتقل الخطاب في الرواية بعد ذلك إلى الخطاب المحول فالخطاب المروي:

اسـتفاد طـه وادي مـن الخطاب المروي في تعريف القارئ بأعضاء شلة الحرافيش، وهـم حمـدي الحسـيني، والرائد أحمد حلمي، وأدهم بدير، وسميح عبد المسيح، وعبد الله عاشور، ثم عاد في أعقاب ذلك مباشرة إلى الخطاب المحول، حيث أشار من خلاله

إلى حضور شخص ليس من أعضاء الشلة، ويتمثل في تلك **الشابة الجميلة زيزيت** التي تعمل فنانة، وأشار على لسان حسن، وهو هنا يتحول من الخطاب المروي إلى الخطاب المحول، وأشار إلى سيدة أعدت للشلة لحمًا مشويًا، ولكنه اعتذر عن عدم حضورها، لأنها امرأة متزوجة وزوجها مسافر إلى خارج الوطن، فياترى من هذه المرأة؟

في الفصل الثاني وهو بعنوان في مهب الرياح افتتح بالخطاب المروى، حيث كان الراوى يصف عائلة حمدى، ثم أعقبه بالخطاب المحول، وهكذا نجد أن هذا الفصل يتراوح بين خطابين: محول ومرورى إلي أن انتهى بتلقى مكالمة من أحمد حلمى تفيد بمفاجأة اغتيال حسن الشاعر.

هكذا نجد أن هذه المقدمة كانت تهدف إلي تعريف القارئ بحسن وبأصدقائه، ثم انتهت بالحديث عن اغتيال حسن مباشرة، والمؤلف بهذا يثير شوق القارئ ليقرأ قصة حسن الشاعر في شكل مذكرات كتبها حسن عن نفسه.

الفصل الثالث: بدأ المؤلف في هذا الفصل بخطاب يخالف الخطابين السابقين وهو الخطاب المقلد، ويقصد به الخطاب الذي يحاكى الواقع كما هو، وفى هذا النوع من الخطاب يستخدم دائما ضمير المتكلم والمخاطب، ويصف أسلوب هذا الخطاب بأنه أسلوب مباشر، جاء في فصل أوراق رسمية: إنه في يوم الأحد ١٣ أغسطس الجارى، تلقيت أنا النقيب عادل إسماعيل رئيس وحدة مباحث قسم الدقي مكالمة تليفونية من السيد أمين بدوي رئيس تحرير جريدة الأمة، تفيد أن السيد حسن الشاعر متغيب منذ بضعة أيام...' (ص ٣١).

الرؤية: توصف الرؤية هنا بأنها من الخارج، ويوصف السرد بإنه سرد موضوعي أو سلوكي، **ويصف جينت ذلك بالحكاية ذات التبئير الخارجي**، والراوي: يوصف الراوي بأنه لا يعرف إلا القليل مما تعرفه الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأحداث ولا يعرف ما يدور في خلد الأبطال. وقد استخدم المؤلف الخطاب المقلد ليوضح الإجراءات المختلفة التي فُسر بها التحقيق حول حادث الاغتيال.

القسم الثاني: هذا هو القسم الأساسي في هذه الرواية، وجاء على شكل مذكرات كتبها حسن الشاعر عن الظروف المحيطة به وعن تطلعاته وعن عمله كصحفي، والخطاب المستخدم في فصول هذا القسم كله هو الخطاب المحول، لكنه سرعان ما يتحول إلى الخطاب المروي، وهنا نجد أن حسن يروى قصته مع فتاة التقى بها في الصحيفة التي يعمل بها وهي صحيفة الجمهور، ثم نجد بعد ذلك أن الخطاب يتحول إلى الخطاب المقلد، هذا يعني أن الخطاب في هذا الفصل والفصول التالية، يتراوح بين الخطاب المقلد والخطاب المروي.

القسم الثالث: يبدأ من فصل "هناك شيء ما" إلى النهاية، ويضم هذا القسم فصلين، يسودهما الخطاب المروي.

الخلاصة: **يسود هذه الرواية أنماط الخطاب الثلاثة: الخطاب المروي والمحول والمقلد.**

* * *

٥ـ الزمن:

درست الزمن في هذا البحث من ثلاث زوايا: زاوية تقوم على التمييز بين الزمن المعطى الأولى، والزمن الإشارى، والزمن الإحالى، وترتيب أحداث الزمن الإشارى من ناحية وكيفية ربط الزمن الإحالى بالزمن الإشارى.

وأوضحت القيمة الفنية الناتجة عن ذلك، والتي تتمثل في ربط أحداث الزمن الماضي بالحاضر والمستقبل، وهو ما يطلق عليه النقاد "الزمن الدائري".

وهناك زاوية أخرى تتمثل في أن الزمن يساعد على تقطيع أحداث كل قصة، وسرد الأحداث المقطعة من القصص المختلفة التي تضمنتها الرواية بشكل متوازن في كل فصل من فصول الرواية.

وهناك الزاوية الأخيرة وهي تحديد السرعة داخل العمل الروائي وكيفية إيضاح هذا العامل الذي شبهه النقاد بالإيقاع.

أ- التمييز بين الزمن الإشاري والزمن الإحالي:

الزمن المعطى الأولي: هو زمن كتابة الروائي لهذه الرواية، حيث جاء في نهاية الرواية إيضاح بأنها كتبت خلال الفترة من أغسطس إلى ديسمبر من عام ١٩٩٧ في مكة المكرمة.

ب- الزمن الإشاري:

١- يوضح الراوي أن الزمن الإشاري الأول لهذه الرواية، أي زمن أحداث الرواية يبدأ من التعرف على هالة، أي تعرف حسن على هالة في صحيفة الجمهور التي كان يعمل فيها في بداية حياته الصحفية، وأن هذه اللحظة تصادف عيد ميلاده الثلاثين، أو قبل عيد ميلاده بشهر، ذلك أن الراوي أوضح أن عيد ميلاد حسن الثلاثين صادف يوم ٢/٧/١٩٨١، وكان قد أوضح أن علاقته بهالة استغرقت شهرًا واحدًا، وأنها انتهت في أعقاب سفره إلى ليبيا. وهذا هو الزمن الإشاري الأول في الرواية.

٢-يبدأ الحدث الإشاري الثاني مساء أحد الأيام في شهر نوفمبر سنة ١٩٨١، حيث اتصلت به عطيات وأبلغته بأن الشيك الذي اعتاد زوجها أن يرسله إليها كل شهر لم يصل حتى ذلك التاريخ.

٣- يبدأ الحدث الإشاري الثالث وهو انتقاله إلى جريدة الأمة المعارضة في أواخر شهر فبراير سنة ١٩٨٢.

٤- يبدأ الحدث الإشاري الرابع خلال شهر أغسطس عام ١٩٨٨ حين اتصل به أحد ضباط المخابرات ليدعوه إلى الانضمام إلى الجهاز.

٥-يبدأ الحدث الإشاري الخامس في الفترة بين ١٩٨٨ – ١٩٩٠ حيث زاره اثنان من أعضاء جماعة إسلامية ودعياه إلى الانضمام إلى الجماعة.

٦-يبدأ الحدث الإشاري السادس في أوائل عام ١٩٩٠، حيث توقف حسن الشاعر عن الكتابة الصحفية، لكي يتفرغ للإعداد لكتاب عن العالم العربي بين الانفتاح والإرهاب. ولكن هذا الكتاب فقد وبعد فقده بفترة قتل حسن الشاعر في مساء ١١

أغسطس عام ١٩٩١، أي بعد أيام من احتفاله بعيد ميلاده الأربعين في شقته، وعرف في ذلك الوقت أن مقالاته سُرقت هي الأخرى.

ما سبق ذكره هو ترتيب أحداث الزمن الإشاري ترتيبًا تعاقبيًا كما يحدث في العالم الواقعي الخارجي، ولكن هذا الترتيب تعرض للتغيير في السرد الروائي، فبدأ الراوي روايته في القسم الأول بالحديث عن عيد ميلاد حسن والذي انتهى باغتياله، ومن ثم جعل الحدث رقم (٦) هو الحدث الأول في الرواية، ثم أعقبه بعد ذلك بالأحداث من ١ – ٥، ويقول النقاد إن الروائي يختار لحظة ساخنة ومثيرة لبداية روايته، وهكذا استطاع طه وادي أن يشوّق القارئ بهذه البداية الساخنة والمثيرة.

ج– الزمن الإحالي: الزمن الإحالي يشمل الاسترجاع والاستشراف:

الاسترجاع: ضمن الروائي قصة طفولة حسن الشاعر داخل قصة علاقة حسن بهالة، وجعل سير أحداث علاقة حسن بهالة في الصباح، وجعل استرجاع قصة طفولته المريرة في المساء، ويرى جينيت **أن الاسترجاع في الحقيقة هو تضمين قصة داخل قصة**، توصف القصة الأولى بإنها داخلية، وتوصف القصة المضمنة بإنها قصة خارجية، وهكذا يتضح أن الزمن وسيلة لربط النصوص عندما تفتقد إلى الأساس المنطقي.

ويدرس الاسترجاع في ضوء أساسين هما: المدى والسعة، ويقصد بالمدى تحديد المنطقة الزمنية التي تقع خارج الحكاية الأولى.

فإذا كانت نقطة بداية الاسترجاع طويلة عن زمن الأحداث كان المدى طويلاً، وإذا لم تكن كان المدى قصيرًا.

أما السعة فيقصد بها كثافة الأحداث خلال المدى المعين، وتعتمد الكثافة على معدل الحذف، عندما استرجع طه وادي الأحداث ليشرح طفولة حسن منذ ولادته أي قبل زمن الأحداث بثلاثين عامًا، وقد لخص أحداث هذه الأعوام تلخيصًا مكثفًا، فالاسترجاع في هذه الناحية طويل المدى وسعته مكثفة.

هناك استرجاع آخر نلمسه في الرواية، ولكنه قصير المدى، ذلك أن الروائي قد أخذ الحديث عن أسرة هالة: أبيها وأمها إلى ما بعد وفاتها. وجاء الحديث هنا الذي يشكل

اسـترجاعًا في قصة هالة في أثناء الحوار الذي دار بين حسن وأمين بدوى رئيس تحرير "الجمهـور" في شـقته بالمهندسـين في ٢٣/ ٢/ ١٩٨٢، أي بعـد وفـاة هالـة بحوالي أربعة أشهر.

الاستشـراف: هـو الأحداث الثانوية التي تنبأ بها بطل الرواية، فلقد تنبأ حسن الشـاعر بأشـياء يخشـى وقوعها، فقد تنبأ مثلا بأنه سيحدث مكروه ما لهالة عندما فقد الريال الفضة الذي أهدته هالة له، لقد ألح على فقدان هذا الريال عدة مرات، خاصة أن هالـة ذكـرت لـه أن هـذا الـريال يجلـب الحظ وأنها تحتفظ به في حقيبتها منذ أربع سـنوات، ومـن هنا تفاءل حسن بالريال، وعندما فقده تشاءم وتوقع أن يحدث مكروه لهالة، يقول في هذا: "المكوحي، ابن الكلب، أضاع ريال الفضة أو سرقه، الريال ضاع.. لماذا ضـاع؟" يقـول: "ذكـرني هـذا الشـحات المسكين بهالة، حيث تحدث عن الفلوس الفضية، ضاع ريال الفضة الذي أهدتني إياه". (راجع الرواية ٨٧ – ٩٧ – ١٤٥). كل هذا تنبؤ بمقتل هالة.

ب- الزمن والربط بين أحداث الرواية:

الأحـداث الحقيقـية لهـذه الرواية تبدأ من القسم الثاني الذى يضم عشرة فصول. وفـيما يلـي إيضـاح بكيفـية ربـط أحـداث القصـص المختلفة في كـل فصل من هذه الفصول العشرة.

الفصـل الأول: "فصـول مـن كـتاب الحـب": ربط الروائي الأحداث في هذا الفصل اعتمادًا على تتابع الأحداث في فترة زمنية محددة. يبدأ هذا الفصل بالتعرف على هالة، ثـم ينـتقل إلى مقابلـة عبد الله عاشور، وفي المساء نجد استرجاع حسن لطفولته، وبعد ذلك يزوره حمدي الحسيني.

الفصل الثاني: "الحلم والكابوس": يبدأ هذا الفصل بالاستمرار في الاسترجاع وكان ذلـك وقت المساء، وفي الصباح يذهب إلى الجريدة فيقابل هالة ورئيس التحرير، الذي يبلغه بقرار سفره إلى ليبيا، وبعد ذلك بيوم واحد يلتقي مع هالة في "كازينو قصر النيل".

وتهديـه ريـال فضة من باب التفاؤل باستمرار العلاقة بينهما وتتويجها بالزواج، ثم

العودة من السفر واكتشاف ما حدث لهالة من مكروه. وهنا نلاحظ في المساء استرجاعًا لمكروه حدث له عندما كان طفلاً، ثم أتبع ذلك بسرد عن نشاطه الصحفي وأن الصحيفة بدأت تستعد لاستقبال الاحتفال بأعياد أكتوبر، وذلك في ٦ أكتوبر سنة ١٩٨١.

الفصل الثالث: "خسوف القمر": يبدأ هذا الفصل باسترجاع ذكريات حسن، وهي استرجاعات حزينة تتفق مع حالته البائسة بعد أن عرف ما جرى لهالة. ثم أعقب ذلك اجتماع الشلة في بيت سميح عبد المسيح للاحتفال بخروج أدهم بدير من المعتقل، ثم عاد يسترجع اللقاء الأول بينه وبين هالة.

الفصل الرابع: "منازل الأموات": بدأ هذا الفصل باسترجاع صلته مع هالة، ثم توجه حسن إلى قريته بناء على خطاب من أبيه يستدعيه للحضور إليه، لكي يتنازل عن حقه في الميراث لأخوته من أبيه، وبعد عودته مساء ذهب لزيارة عبد الله عاشور، ثم انتهى الفصل بعلمه بوفاة هالة.

هذه الفصول الأربعة تحكي حكايته مع هالة، وتسترجع طفولته في القرية وصلته بأصدقائه، وكذلك نشاطه الصحفي. وعنصر الزمان هو الذي ربط بين هذه الأحداث المتفرقة.

في الفصل الخامس "متى تطلع العذراء من خدرها" تبدأ صلة حسن بقصة ثانية، هي قصته مع عطيات.

في الفصل السادس "جمرة الضوء": يتصل به أحمد حلمي لزيارة أمه المريضة في القرية ولكنه يعتذر. وفي المساء يقابل عطيات. ثم انتقل إلى زيارة رئس التحرير في شقته بالمهندسين وكان ذلك في ٢٣ فبراير سنة ١٩٨١، وفي هذه الزيارة أعرب له عن رغبته في الانتقال إلى جريدة معارضة.

في الفصل السابع وهو بعنوان "شرفة الأمل"، وفيه يتم نقل حسن إلى جريدة الأمة وعمله في قسم الشئون العربية الذي أصبح رئيسًا له فيما بعد. ومن خلال العمل في هذا القسم تابع الأوضاع العربية التي تتمثل في الحرب في جنوب لبنان، وفي أثر صلح

مصر مع إسرائيل على العالم العربي.

في الفصل الثامن وهو بعنوان أحزان الصباح: يتم إيضاح وفاة أمه، وذهابه للعزاء. وعند العودة مساء توجه إلى عطيات لتحية زوجها الذي عاد من سفره، وفي صباح اليوم التالي فاجأه أحد ضباط المخابرات بدعوة إلى التعامل مع هذا الجهاز.

وفي الفصل التاسع وهو بعنوان أنشودة الشوق: يتم الاستمرار في سرد موضوع انضمام حسن إلى المخابرات، حيث يتوجه إلى الضابط المسئول، ويبلغه رفضه، وفي المساء يحضر مع زملائه حفل العشاء الذي دعاهم إليه أدهم بدير في مطعم ميناهاوس، ويوضح تحوله من المذهب الاشتراكي إلى المذهب الرأسمالي وتفكيره في عمل مشروع سياحي بشارع الهرم، ويعقب ذلك زيارة عطيات له في شقته. وهنا يوضح الروائي مقاومة حسن لإغراء عطيات. وهذا يكشف عن موقف هذا الرجل الأخلاقي. وينتهي هذا الفصل بزيارة عضوين من أعضاء الجماعات الإسلامية لحسن في مكتبه. وقد دعياه إلى الانضمام للجماعة ولكنه رفض ذلك.

هكذا توضح هذه الفصول الأخيرة قصة حسن الشاعر من حيث مواقفه الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، وموقفه من عطيات ومن أمه ومن أصدقائه، وكيف أن أحد أصدقائه خالف مبادئه وتحول من اشتراكي إلى رأسمالي في حين أنه حافظ على مبادئه ومثله، وأكرر مرة ثانية بأن **عنصر الزمن هو الذي ربط بين هذه الأحداث المختلفة، وهو السبب المباشر فيما يعرف بالسرد الموازي.**

ج- السرعة: أوضحت أن السرعة في العمل الروائي تقاس بالعلاقة بين الفترة الزمنية وعدد الصفحات أو الأسطر المخصصة لهذه الفترة الزمنية، وأن الذي يحدد معدل السرعة في الرواية محاور هي:

١- الوقفة: أي الانقطاع عن وصف الحدث، وتوصف بأنها تمثل معدلاً سريعًا جدًا للسرعة.

٢- المشهد: تقاس السرعة فيه بعدد الصفحات المخصصة لوصف الفترة الزمنية.

٣- التلخيص: يقصد به أن الحدث الذي استغرق فترة زمنية طويلة تحتل في الرواية أقل عدد من الصفحات. وهذا يمثل معدلاً سريعًا للسرعة ولكنه أقل من المعدل السابق.

٤- الحذف: ويقصد به وجود أحداث تحتل بعدًا زمانيًا، ولكن ليس لها مقابل في صفحات الرواية. وهذا معدل آخر للسرعة ولكنه أسرع من الوقفة. وهذا يعني أن الذي يوضح معدلات السرعة هي: الحذف – الوقفة – التلخيص – المشهد.

الوقفة في الفصل الأول: فصول من كتاب الحب:

-حكى الشاعر لقاء بينه وبين هالة في الصحيفة، واختتم هذا الوصف، وجاء في الفقرة التالية: "بعد أيام دخلت على هالة"... هذا يعني مرور عدة أيام لم يُشر إليها هذا الفصل، وفي الصباح التالي أي في ١٧/ ٩/ ١٩٨١ قابل هالة في هذا اليوم، وهو ذكرى عيد ميلاده الأول معها.

-كلف رئيس التحرير حسن الشاعر بالذهاب إلى ليبيا لتغطية حدث سياسي بمناسبة ذكرى عيد الثورة، ولم يرد ذكر لهذا الشهر، ومن ثم حذفت فترة السفر/ والعودة، وعاد إلى مكتبه في ٣ أكتوبر سنة ١٩٨٣. هذا يعني أن هناك حذفًا من ٩/١٧ حتى ٣/ ١٠ ثم حدث حذف آخر لمدة يومين وقابل رئيس التحرير في ٥/ ١٠، حيث أبلغه بما حدث لهالة. وفي السادس من أكتوبر عرف بمقتل السادات. وهو يصادف يوم الثلاثاء ٦/ ١٠، ثم ذهب إلى الجريدة مرة واحدة للإعداد للعدد الذي يصدر يوم السبت ١٠/ ١٠. ثم حدث حذف آخر يقدر بعدة أيام بعد ١٠/ ١٠ ، ثم حذف آخر حتى اجتماع الشلة في بيت سميح عبد المسيح، وبعده حدث حذف ثالث حتى وصلت الأحداث إلى يوم الجمعة ٣٠/ ١٠/ ١٩٨١ .

في الفصل الرابع: بدأ هذا الفصل بسفر حسن إلى القرية في ٣٠/ ١٠، ثم عوْدته من القرية. ومضى السرد يغطى اليوم التالي وما بعده مباشرة.

وفي الفصل الخامس: بدأ هذا الفصل في منتصف شهر نوفمبر باتصال عطيات به. هذا يعني وجود حذف يقدر بخمسة عشر يومًا. وفي اليوم التالي مر حسن على

عطيات في بيتها.

في الفصل السادس: بدأ هذا الفصل بحديث مع أحمد حلمي حول مرض أمه، وذهب إليه في نفس اليوم الذي مر فيه على عطيات. وفي المساء اتصل بعطيات، ثم حدث حذف لمدة ثلاثة أشهر حتى وصلنا إلى الأسبوع الأول من فبراير سنة ١٩٨٢، حيث قابل حسن مدير التحرير ودعاه لزيارته في اليوم التالي بشقته بالمهندسين.

الفصل السابع: "شرفة الأمل" هناك انقطاع لمدة سبعة شهور ووصلنا إلى سبتمبر ١٩٨٢، ثم حدث انقطاع حتى وصلت الأحداث إلى عام ١٩٨٧.

الفصل الثامن: "أحزان الصباح": بدأ هذا الفصل بعزاء حسن في وفاة أمه، وبعد عودته في المساء زار أشرف زوج عطيات في شقته، وبعد عدة أيام دخل عليه أحد ضباط المخابرات وهو كرم خليل ودعاه إلى التعامل مع الجهاز.

الفصل التاسع: "أنشودة الشوق": تبدأ أحداثه بالإفراج عن أدهم بدير في ٨/٨/ ١٩٨٨، وهذا يعني حذف حوالي سنة. وبعد عدة أيام طرقت عطيات باب شقة حسن وأخبرته بأن الشركة التي يحتفظ زوجها برأس ماله فيها قد أفلست. وفي حوالي أوائل عام ١٩٩٠ زاره بعض أعضاء الجماعات الإسلامية، هنا توقف حسن عن الكتابة.

من خلال العرض السابق من الوقفات في الرواية أستطيع تلخيص الوقفات على النحو التالي:

الفصل الأول: أحد عشر يومًا.

الفصل الثاني: ٥ أيام ثم ٢ يوم = ٧ أيام.

الفصل الثالث: خمسة أيام.

الفصل الرابع: عشرون يومًا.

الفصل الخامس: خمسة عشر يومًا.

الفصل السادس: ٢,٥ شهر.

الفصل السابع: ٦,٥ شهر، ٥ سنوات.

الفصل الثامن: سنتان.

ملحوظات: نلاحظ أن معدل الحذف كان يقدر بالأيام في الفصول الخمسة الأولى، ثم ازداد : في الفصول الخمسة التالية حتى تراوح بين الشهور والسنوات، ومجموع الفترات المحذوفة هو ٨,٥ سنة.

التلخيص: أوضحت أن التلخيص يتمثل في الاسترجاع، وقد أشار حسن إلى طفولته من خلال الاسترجاع، واستطاع أن يلخص هذه الفترة حتى وصل إلى سن الثلاثين في الصفحات الآتية من الرواية:

٧٤ – ٧٥ – ٧٦ – ٧٩ – ٩٠ – – ٩١ – ٩٢ – ٩٣ – ١١١ – ١١٢ – ١١٣ – ١١٤ = ١٢ صفحة.

إن ما سبق يعني أنه لخص في اثنتي عشرة صفحة مدة ثلاثين عامًا من حياته. هناك استرجاع آخر يدور حول علاقته مع هالة، ولكنه يقدر هنا بالأيام. وذلك أنه استعاد اللقاء الأول بينه وبين هالة في الصفحات من ١٢٧ – ١٣١ = أي في خمسة صفحات، ذلك أنه استرجع شهرًا كاملاً، يتمثل في الحوار بينه وبين هالة.

الوصف: جاء الوصف في الصفحات الآتية:

٨٨ – ٨٩ – ٩٤ – ٩٤ – ١٠٧ – ١٠٨ – ١٠٩ – ١١٠ – ١٢٦ – ١٢٧ – ١٣٤ – ١٣٥ – ١٥٨ – ١٥٩ – ١٦٠ – ١٦٥ – ١٦٦ – ١٦٧ – ١٦٨ – ١٦٩ – ١٧٠ – ١٧١ – ١٧٢ – ١٧٣ – ١٧٤ – ١٧٥ – ١٨٢ – ١٨٣ – ١٨٤ – ١٨٥ – ١٨٦ – ١٨٧ – ١٨٨ – ١٨٩ – ١٩٠ – ٢٠٠ – ٢٠١ – ٢٠٢ – ٢٠٣ – ٢٠٤ – ٢٠٥ – ٢٠٦ – ٢٠٧ – ٢٠٨ – ٢٠٩ – ٢١٠ – ٢٣٠ – ٢٣١ – ٢٣٢ = ٥٧ صفحة.

يستنتج مما سبق أن هناك سبعة وخمسين صفحة سادها الوصف، والوصف كما هو معروف يعمل على إبطاء السرعة في الرواية.

المشهد: يمثل المشهد معدل السرعة المتوسط في الرواية. وقد استغرقت المشاهد في هذه الرواية (٢١٧) صفحة. وتم التوصل إلى هذه النتيجة بعد خصم (١٦) صفحة للاسترجاع و(٥٧) صفحة للوصف.. أى (٧٣) صفحة لكل من الاسترجاع والوصف. وإذا علمنا أن مجموع صفحات الرواية (٢٩٠) صفحة، فإنه بعد خصم

(٧٣) صفحة يصبح الباقى (٢١٧) وهذا الباقي مخصص لرواية المشاهد، وإذا علمنا أن الفترة التي استغرقتها المشاهد هي ثلاث سنوات وربع، ويتضح هذا مما يلي:

١-الاسترجاع: وهو يدور حول الثلاثين سنة الأولى من حياة حسن. وقد جاء في اثنتي عشرة صفحة.

٢-بدأت أحداث الرواية في ٢٠ يوليو ١٩٨١، وانتهت في أواخر ١٩٩٠، هذا يعني أنها استغرقت حوالي عشر سنوات، وكان مجموع الوقفات (٨,٥) سنة، وهذا يعني أن المشاهد استغرقت سنة ونصف.

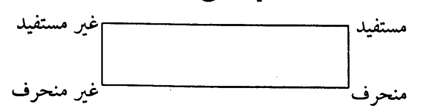
الوصف: غُطيت الأحداث والوصف في ٢٧٨ صفحة. وهذا ناتج عن خصم (١٢) صفحة للاسترجاع أي ٢٩٠ – ١٢ = ٢٧٨ صفحة.

استغرق الوصف (٥٧) صفحة، هذا يعني أن المشاهد أو الأحداث قد استغرقت (٢٧٨-٥٧ =٢٢١). ولحساب السرعة نقسم ٢٢١ صفحة على سنة ونصف، فينتج متوسط السرعة في الرواية وهو يقدر بحوالي (٢,٣) صفحة لكل يوم، ومتوسط السرعة في الرواية هو (٤٣,٥٪).

* * *

٦- الشخصيات:

يرى النقاد أن الشخصية الروائية يجب أن تكون متفاعلة مع الأحداث، ومع الدور الذي تقوم به. في ضوء ذلك يمكن تقسيم شخصيات هذه الرواية في ضوء سياق الموقف إلى شخصيات مستفيدة، وشخصيات غير مستفيدة، في مقابل شخصيات منحرفة، وغير منحرفة. والجدول الآتي يوضح ذلك.



وفيما يلي إيضاح ذلك:

أ- الشخصيات المستفيدة: وهذه يمكن تقسيمها إلى قسمين، شخصيات مستفيدة

من وضعها الوظيفي واتصلت بالجهات العليا، وشخصيات مستفيدة من الجو السياسي العام وتلون نفسها حسب هذا الجو العام، ويمثل النوع الأول مصطفى فودة رئيس تحرير جريدة النور وأمين بدوي رئيس تحرير جريدة الجمهور، فقد أوضحت الرواية أن مصطفى فودة عضو كبير في الحزب الوطني وله صلات متعددة، فهو على صلة بوزير الداخلية مثلاً وبجهاز المخابرات. ويتضح أثر ذلك في أن له شقتين بحى المهندسين وهذا يعني أنه يعيش حياة مرفهة.

هناك شخصيات أخرى تلونت حسب الظرف السياسي القائم، فأدهم بدير كان في ظل النظام الاشتراكي، اشتراكيًا، سُجن عدة مرات وفُصل من عمله. وفي عصر الانفتاح صار رأسماليًا، وانعكس هذا عليه بأن أصبح ثريًا ورجل أعمال.

ب-الشخصيات غير المستفيدة: تتمثل هذه الشخصيات في الآتي:

١- حسن الشاعر: توضح الرواية أنه بالرغم من الصعوبات التي تعرض لها في طفولته وأنها كانت كفيلة بدفع الشخص إلى الانحراف إلا أنه نجح في التخرج من كلية الحقوق، وعندما عمل محاميًا وترك المحاماة، كان له هدف نبيل واحد هو الدفاع عن المظلومين في المجتمع، وهو أحد هؤلاء المظلومين. وقاوم حسن كل الضغوط التي تعرض لها للانضمام إلى حزب أو جهاز مخابرات أو إلى جماعة إسلامية. وعندما تعرض للإغراءات من قبل عطيات قاومها هي الأخرى، بل تعدى ذلك إلى أنه أصلح من شأنها وجعل منها إنسانة مثقفة واعية، وهذا يتفق مع مبادئه الأساسية. وعندما تعرف على هالة وأعجب بها وأحبها حبًا عفيفًا كان له هدف واحد هو الزواج، ولكن المنحرفين في المجتمع حالوا بينه وبين إتمام هذا الزواج بالاعتداء على الفتاة المثقفة الجميلة، وتصور الرواية حسن الشاعر بأنه رجل له أصدقاء وفي ظل ذلك حافظ على وفائه مع شلته حين أصبح صحفيًا مرموقًا.

٢- هالة: فتاة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة، جميلة مثقفة. والدها مهندس كبير أشرف على بناء السد العالي، وكان على صلة مباشرة بالرئيس عبد الناصر، ولكن لم يستفد من هذه الصداقة، وحافظ على استقلاليته. وأمها أستاذة في معهد البحوث،

وهـي إنسـانية مـثقفة أيضًـا. هكـذا كانـت هالـة ولـيدة هـذه البيئة النظيفة اجتماعيًا وأخلاقيًا. وهذا يفسر التلاؤم بينها وبين حسن، لذا كانت تتطلع إلى الزواج من حسن لولا ما قابلته من ظروف الاعتداء عليها وموتها بعد حادثة الاغتصاب.

٣- زيزيـت: فـنانة مـثقفة، تـثق في نفسـها وفي رسـالة الفـن، حافظـت عـلى استقلاليتها هي الأخرى بالرغم من أنها على قدر لا بأس به من الجمال والفتنة. وكـان لهـا آراء صـائبة، فقـد انتقدت الشلة عندما لم يستطع أعضاؤها حل لغز اغتيال حسـن. وقالـت: "رأيـي أنـنا نحن جميعًا الذين قتلناه. تعودنا على الفرجة. كل منا يرى الخطـأ ولا يسـتنكره.. ويقـع الظلم ولا يرفضه، هالة ماتت أول أمس.. وحسن مات أمـس. وقـد أمـوت أنا اليوم... أو أي واحد منكم غدًا... إلى أن ننقرض ونفني، لأن الجميع يقول.. وأنا مالي." (الرواية ص٢٨٩).

ج- الشخصـيات المـنحرفة: يمكـن تقسـيم هـذه الشخصـيات إلى قسـمين: شخصيات مـنحرفة في ظل الانفتاح الاقتصادي لإهمال الآباء تربية أولادهم، وقسم آخر يتشدق بالدين، والدين براء منه. إما عن جهل كما في بعض أوضاع القرية، وإما عن سبب آخر وهو الرغبة في اعتلاء منصب سياسي كما في الجماعات الإسلامية.

- **القسـم الأول:** يضـم الشـبان الـثلاثة: الذيـن اعتدوا على هالة وهم طالب جـامعي فاشـل. ومدمـن مخـدرات وهـو ابـن تاجـر صعيدي جاء ليدرس القانون في القاهـرة فخـرج على القانون، لأنه كان مدللاً، وثانيهم طالب جامعي آخر أبوه خبير اقتصـادي يعمـل في دولـة خليجـية، أخذ الأسرة معه وتركه وحده للضياع والفساد. وثالثهم ابن ضابط شرطة سابق وهو شاب مدلل ولكنه بلا رعاية لأن أباه متزوج من غير أمه.

- **القسـم المتشـدق بالدين:** والدين بريء منهم، يتمثل هذا القسم في شخصية الشـيخ باز وشخصية والد حسن، فهاتان الشخصيتان قبيحتان تبيحان كل شيء باسم الديـن، فالشـيخ بـاز تـابع لوالد حسن، ولذا أيد فكرة الوالد في أن يتنازل حسن عن حقـه في الميراث لصالح أولاده، وأيد أيضًا ضرب حسن عندما تأخر وهو طفل، وأيد

كذلـك فكـرة أن يتعـلم حسـن القرآن ليتسول به على المقابر. وهناك أيضًا الجماعات الإسـلامية التي تستغل الإسلام لبلوغ هدف سياسي، هذه الجماعات هي التي اغتالت حسـن لأنه رفض التعاون معها. وهذا ما لا توضحه الرواية بأسلوب مباشر.

٢-الشخصيات غير المنحرفة:

هـذه الشخصـيات تكـون نتـيجة حتمـية للظـروف الـتي وقعـت تحت تأثيرها وكادت تنحرف، ولكن شاء القدر ألا تنحرف. تتمثل هذه الشخصية في عطيات فهي امـرأة شـابة جمـيلة، تسـكن أعلى شقة حسن. تركها زوجها الصحفي وراح يعمل في دول الخلـيج، إن تـرك الـزوج لزوجته فترة طويلة يجعلها تفكر في الانحراف، وبالفعل كـاد يحـدث هـذا عندما اتصلت عطيات بحسن، وكان حسن قد صدم بوفاة هالة التي كـان يـنوي الزواج منها، وعرضت عطيات نفسها على حسن، لكنه بالرغم من ذلك تعفـف وقـاوم. بعـد ذلك تعرضت عطيات لصدمة أخرى وهي أن شركات توظيف الأمـوال اسـتولت عـلى كـل مدخـرات زوجهـا الـتي جمعها خلال عشر سنوات من الغـربة. وهـنا فقـدت عطـيات الأمـل في كل شيء وراودت حسن عن نفسها إلا أنه رفض وأعادها إلى رشدها.

إنـنا لـو حاولـنا شـرح العلاقـة بـين حسن وعطيات من خلال مربع جريماس السـيميولوجي سـنلاحظ أن هذه العلاقة هي علاقة شبه التضاد، وقد استفاد الكاتب منها ليجعل حسن معلمًا وهاديًا لعطيات.

* * *

الخاتمة

درست في هذا البحث تطبيق أسس منهج السيميوطيقا على النص الروائي. وقد اخترت رواية "عصر الليمون" نموذجًا لهذا التطبيق، وتهتم السيميوطيقا بتأويل شفرات النص من ناحية وتبحث في الأسس التي تجعل النص منسجمًا ومتسقًا. ومن ناحية أخرى صمم جريماس مربعه السيميائى الذي يبني فى ضوء التضاد وشبه التضاد والتنافر والتضمين، ثم صمم بعد ذلك البنية العميقة للرواية التي تتمثل في البنية العاملية، وتركز هذه البنية على الترابط بين أحداث الرواية وفق الأسس المنطقية وحدها.

ثم انتقل البحث بعد ذلك إلى دراسة البنية الشعرية للرواية التي تقوم على السرد أو بمعنى آخر الحكاية والرؤية في الحكى.

وصادف البحث السيميوطيقي ناحية أخرى هي أن الرواية تتكون من مجموعة من القصص المختلفة، والعلاقة المنطقية التي درسها جريماس إنما تطبق على القصة الواحدة، من هنا تلجأ السيميوطيقا إلى عنصري الزمان والمكان باعتبار أنهما من عوامل الربط الأساسية عندما يفتقد الأساس المنطقي. ولقد درست عامل الزمان فقط في هذا البحث وأوضحت أن هذا العامل هو المسئول عن السرد الموازي، ويقصد به أن الراوي عندما يسرد قصة ما، فإنه لا يسردها مرة واحدة، وإنما يسرد بعض أحداثها ثم ينتقل إلى قصة أخرى يسرد بعض أجزائها، وهكذا يسير بالتوازي في سرد القصص التي تتكون منها روايته. والربط الذي يربط بين هذا السرد الموازي هو ربط زماني، يفيد أن الحدثين المسرودين أو الأحداث المسرودة وقعت في وقت واحد.

إن دراسة الزمن لم تقتصر على الربط بين أحداث القصص المختلفة للرواية، لكنها تتعدى ذلك إلى القيمة الشعرية للرواية. إن التقليد الروائي يميل إلى عدم سرد الأحداث بشكل متتابع، وإنما يفضل إدخال انحراف على ذلك الترتيب، بمعنى أن الرواية تبدأ أحداثها من لحظة آنية ثم تعود إلى الوراء وتسرد أحداثًا ماضية، ثم

تستشرف المستقبل. ولهذا الانحراف قيمة جمالية كبيرة، كما أن الزمن يسهم من ناحية أخرى في تحديد ما يسمى بمعدل السرعة، أي العلاقة بين الوصف والأحداث في الرواية.

لقد طبق البحث هذه الأسس جميعها على رواية عصر الليمون للكاتب الروائي المعروف طه وادي، وهي رواية واقعية متميّزة، تشرح الواقع الاجتماعي والسياسي للمجتمع المصري في فترة الثمانينات. والحق أن هذه الرواية تمثلت هذا الواقع بدقة بالغة وصاغته في قالب فني رفيع. هكذا جاءت الرواية ملبية للأسس الفنية، والذي أوضح ذلك - بجلاء - هو تطبيق أسس الدرس السيميوطيقي[*].

أ.د. صلاح الدين حسنين

***

(*) نشر هذا البحث في مجلة فكر وإبداع - العدد (٢٠) - سبتمبر ٢٠٠٣ .

فتنة المكان الأبوي.. في أشجان مدريد

د. إبراهيم خليل
أستاذ الأدب الحديث
كلية الآداب - الجامعة الأردنية

بعد رواياته - الأفق البعيد (١٩٨٤)، والممكن والمستحيل (١٩٨٧)، والكهف السحري (١٩٩٤)، وعصر الليمون (١٩٩٨)، ومجموعاته القصصية "عمار يا مصر" و"الدموع لا تمسح الأحزان" و"حكايات الليل والطريق" و"دائرة اللهب" و"العشق والعطش" و"صرخة في غرفة زرقاء" و"رسالة إلى معالي الوزير" - تصدر للكاتب طه وادي رواية جديدة بعنوان "أشجان مدريد" ٢٠٠٢، التي تقع في نيف وسبعين ومئة صفحة من القطع الوسط، وتحمل اسم مكتبة مصر، وهي الدار التي عودتنا في السابق على نشر روايات نجيب محفوظ.

وتختلف رواية "أشجان مدريد" عن بقية روايات وادي السابقة من حيث إن الحوادث البارزة فيها لا تقع في مصر وإنما في إسبانيا عامة، وفي مدريد على وجه الخصوص.

ويبدو أن الروايات التي تدور حوادثها في إسبانيا بدأت تمثل ظاهرة ملحوظة، تستدعي الانتباه والاهتمام من الدارسين والباحثين.

فبعد الأعمال التي كتبتها رضوى عاشور، وطارق علي، وبعد الرواية الأخيرة لنبيل سليمان "في غيابها"، ورواية "حجر على حجر" لفوزية شويش السالم الصادرة عن دار الكنوز الأدبية ٢٠٠٣، تأتي رواية طه وادي لتعمق الإحساس بضرورة تتبع مثل هذه الروايات، ودراسة الكيفية التي عبر بها مؤلفوها عن مواقفهم من المكان الأندلسي، وعلاقته بالزمن، والمنظور السردي الذي أطل منه الكاتب على المكان.

عقدة أوديب :

على أي حال فإن طه وادي قد اختار لبطولة روايته هذه فنانًا تشكيليًا هو كارم

قنديل، الذي فجع في صغره بوفاة والده عندما انزلق تحت عربة قطار فتهشم رأسه، ومات فورًا، لتتولاه أمه بالرعاية وتغذيه بالحنان. لقد أبت أمه أن تتزوج بعد وفاة أبيه، على الرغم من كثرة الذين تقدموا لها. وظلت ـ بطبيعة الحال ـ تمدّه بحنانها الأمومي، وتذكره بوفائها للأب الراحل، وتصطحبه فجر أول يوم من كل عيد إلي قبره ليترحّم عليه، ويقرأ سورة الفاتحة.

ويكبر كارم قنديل لكنه يظل في عينيها ذلك الطفل الصغير المدلل الذي تخشي عليه من أى شيء، لذا يخفق في أن يقيم علاقة من نوع ما بفتاة.

ويخفق في الزواج، فليس ثمة فتاة واحدة يمكنها أن تظفر برضا الأم. كان عليه أن يختار بين الزواج وأحضان الأم، فيقع بصره على هذا الخيار الأخير لا ذاك. وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا: إن كارم قنديل عانى أو يعاني ـ بكلمة أدق ـ من مصير أودبيى ـ بتعبير فرويد ـ كتب عليه منذ رحيل الأب، وأن هذا التعلق بالأم حال بينه وبين المرأة ـ خارج العلاقة الأمومية ـ فلم يعرفها على الرغم من مقاربته الخمسين.

لقد وجد في الرسم ما يعبّر به عن ذاته أو ما يشغله عن المشكلات التي يمور بها عالمه الداخلي. فاتجاهه إلي الفن ضرب من التسامي بمكبوته الجنسي والغريزي. ويعمل في غير مجلة: مصممًا ورسامًا ومشرفا على الخطوط، ثم يقيم معارض عدة ليحقق في بعضها نجاحا.. ويبيع عددا لا يستهان به من لوحاته، حتى كانت زيارة سيدة لأحد معارضه، وهي 'نبيهة رشيد' المتزوجة من ضابط تقاعد من الخدمة في الجيش، فتأملت لوحاته على مهل، وأسرت له أنه بلاشك فنان واعد ويبشر بشأن كبير.

لكارم قنديل صديق هو طارق منصور، وهو مقيم في إسبانيا، فمنذ عشرين عاما غادر مصر، وعمل في التجارة، وحقق نجاحا جيدا شجعه على الاستمرار وعدم العودة، وتزوج من إسبانية 'كارمن' وأنجب منها. وظل على صلة بكارم، إما عن طريق البريد، أو الهاتف العادي، أو المنقول في الأيام الأخيرة.

وتتاح لكارم قنديل فرصة العمر، إذ توجه له دعوة لقضاء ثلاثة أشهر في مدريد هدفها الاطلاع على المتاحف والحياة الفنية الإسبانية، وزيارة بعض الأمكنة الأندلسية، ولا يذكر لنا الراوي ـ وهو كارم قنديل نفسه ـ من الجهة التي دعته للزيارة.

المكان الأبوي:

وهذا ـ على أيَ حال – شيء لا يهم، لأن كارمًا ما أن تطأ قدماه أرض المطار في مدريد حتي ينسى الدعوة والنفقات والإقامة، لأن صديق صباه – طارق منصور – لم يتركه في حاجة لشيء. كذلك سكريترة طارق 'بيلار' لم تتركه هي الأخرى في حاجة لصغيرة أو كبيرة. وبدلاً من الإقامة في فندق كالعادة يستأجر شقة مفروشة. ويتعرف إلي مجموعة من الأشخاص العرب المقيمين، منهم السورية 'رانية نعيم' والمغربية 'نادرة' ومنهم المصري والعراقي واللبناني .. وتتكرر لقاءاته بهم. ولكن المهم هو أن كارم قنديل – في أثناء ذلك كله – يكتشف لأول مرة في حياته عالم المرأة.

ففي الحدائق المعشبة، والمطاعم الأنيقة الفاخرة، وأمام المتاحف في القصور الأثرية القديمة، وعلى ضفاف الأودية والأنهار، وفي كل مكان ثمة ما يشد نظره: وهو مشهد عاشقين اثنين يتبادلان القبلات في رائعة النهار دونما رقيب أو حسيب، **هذا التفاعل بالمكان الذي وجد نفسه فيه يخفف – في ما يبدو – قيود المكان الأمومي الذي تمثله مصر، فتتحرر بذلك نفسه، وينطلق شعوره مرفرفا في سماوات بعيدة عن أي محذور أو هاجس.**

فسرعان ما اتصلت علاقته 'ببيلار' سكريترة صديقه طارق منصور، فزارته في الشقة وتبادلا القبلات والهدايا والحب، واطردت لقاءاته بـ 'نادرة' الطالبة الجامعية التي جاءت من المغرب للدراسة في الجامعات الإسبانية، فوجدت فيه – على الرغم من مناهزته الخمسين – نعم العاشق الهادىء، والرجل الناضج.. ووجد لديها كل ما كان يتمناه من حب. فكان الماضي الذي عاش فيه، ووضع بينه وبين المرأة حاجزًا عاليًا يخشى إن تسلقه أن يسقط في الهاوية، تلاشى في لحظة، يبدو

ذلك من السعادة الكبيرة التي جعلته ينسى أنه فنان فيلهج لسانه بالشعر. يتذكر أبياتًا لابن زيدون، وأخرى لولادة، ولشعراء وشاعرات وعشاق كثيرين من الماضي الأندلسي.

انطلاق الرغبات المكبوتة:

هنا نجد المكان والزمان يتفاعلان تفاعلاً حميمًا، فيكشفان عما في الإنسان - كارم - من مكبوتات دفينة.. ومن رغائب اكتنزها من الطفولة واندفعت وطفت على السطح .. على نحو مفاجئ لا يتوقع السارد حدوثه، واطردت علاقته أيضًا بالمرأة الشامية "رانية نعيم" التي خاضت التجربة - تجربة الزواج - فكان فاشلاً، فأرادت التعويض عن ذلك بعلاقة تنبع من الرغبة، وليس من العقود والوثائق التي تقوم عليها مؤسسة الأسرة.

وأخيرًا تظهر نبيهة رشيد، تلك التي زارت معرضه الفني وهمست إليه أنه سيكون فنانًا لامعًا، وحتى هذه المرأة التي رأي فيها السيدة الملهمة التي تجل عن أن يفكر بها تفكيرًا من النوع الذي يفكر فيه بـ "رانية نعيم" أو "نادرة" أو "بيلار" أو غيرها.. سرعان ما اتصلت علاقته بها وإن كانت قد جاءت متأخرة.

فإبريل "نيسان" يقترب.. ومدة الإقامة على وشك الانتهاء، ولحظة الوداع أدنى إليه من حبل الوريد، ثلاثة أشهر من الزمن كانت كافية في رأي السارد لإيجاد قناعات جديدة لدى بطل هذه الرواية، للانعتاق من حياة صاغتها ظروف بيئية ومكانية وعادات وتقاليد. والعيش في حياة جديدة تصوغها ظروف أخرى، يمكن أن نسميها "المكان الأبوي" كأنما هو النقيض المقابل للمكان الأمومي.

عندما أرادت نادرة لقاءه، واكتشفت أنه على وشك العودة إلي مصر، عرضت عليه الرواج، وأن ترافقه إلي بلاده، لكن كارم قنديل يصر على أنه لا يفكر بالزواج، ولو فكر بشيء كهذا لكان قد تزوج منذ عشرين سنة أو أكثر، ولكانت لديه على الأقل نصف دستة من الأطفال، وهو يهرب من الزواج لأن الأم بانتظاره - إنه لا يقول هذا، ولكن ما يخفيه هو الذي يفصح - لابد أنه مشغول

بأمر الهدايا التي ينبغي أن يحملها إليها، كانت كلماته الأخيرة لكل من أحب أنه يأمل في رؤيتهم في القاهرة. "نبيهة" هي الوحيدة التي تعده بذلك، أما الآخرون فقد تمنوا اللقاء به في مدريد لا في القاهرة.

لعل الإطالة القليلة في عرضنا للأحداث شيء لا مندوحة لنا عنه، لأن قارئ هذه المقالة من المتوقع ألا يكون قرأ الرواية. وإن كان قرأها فمن المحتمل الجائز ألا يكون قد اختزن ما يذكره منها بالتفاصيل التي ذكرناها وما بينها من علاقات وروابط على النحو الذي بسطناه. فكارم قنديل مذ حلقت به الطائرة وغادرت أجواء مصر نحو مدريد أحس بشعور من ينطلق خارج القفص، وينبغي ألا يتجه الذهن إلي القفص الذهبي الذي يكنّى به عن الزواج، وعش الزوجية، فذلك سماه الراوي في واحدة من مفارقاته الساخرة: القفص الحديدي الذي لم تفلح أمه في زجه فيه.

فتنة المكان وفتنة المرأة:

بوصول كارم إلي مدريد يتحقق شيء آخر هو فتنة المكان، ووقوعه تحت سحر الحدائق والأبراج والقلاع والأودية وضفاف الأنهار والمتنزهات الملأى بالتماثيل والصالات وما فيها من لوحات تذكره بالخالدين من أعلام الفن التشكيلي وتنسيه "بلد المحبوب" حيث الأم الصابرة، وذكرى أب راحل يحتاج أن يزور قبره: " أنا وحسام مع طارق في سيارته. السيارة تجوب شوارع مدريد، أجمع أصداء ذكريات قريبة بعيدة. تتداخل .. تتداعى.. متاحف.. لوحات.. تماثيل.. مناطق أثرية.. وادي الحجارة.. طليطلة.. غرناطة.. طارق.. كارمن.. حسام.. بيلار.. رانية.. نادرة.. نبيهة.. شخصيات عزيزة.. ذكريات جميلة.. رحلة سعيدة.. أتمنى أن أعود مرة أخرى".

فهذه الفقرة التي تعبّر عن وقوع البطل تحت سحر المكان وتأثيره بما فيه من زمن عبرت عنه الذكرى، وما فيه من جماليات عبرت عنها إشارته إلي المتاحف والتماثيل واللوحات والآثار. وما فيه من طبيعة يشير إليها بذكر وادي الحجارة. وما فيه من مدن ذات أثر بما تكتنزه من عوامل السحر والفتنة والإثارة: غرناطة.. وطليطلة. وبما فيها من حب يلخصه تعداد الراوي لأسماء الأصدقاء والصديقات

ممن عرف بعضهن معرفة عابرة، أو عشقهن عشقًا أنطقه بما لا يصدر إلا عن عاشق مدنف.

بوقوع البطل تحت تأثير المكان ارتفع حجاب، وخاض للمرة الأولى عالم التجربة، واكتشف المرأة وعالمها الخاص الذي ظل مغلقًا أمامه، تتراءى على بواباته ونوافذه ظلال الأم تكلأه بعناية، وترعاه بجل ما لديها من الحب والحنان. حتي الرسم الذي وجد نفسه فيه سابقًا، وكأنما هو ملهاة يتهرب عبرها من عذابه الشخصي ومكبوته الغريزى. نسيه في غمرة هذا الارتحال، وتحول من رسام بالريشة والألوان إلي رسام بالكلمات، فهو يعتذر عن رسم "نادرة" ، لكنه يصف قوامها الرشيق ومفاتن أنوثتها بما فيها من إثارة بكلمات شفافة كأنه شاعر من شعراء الغزل المتمكنين. ولعل هذا ما يدفعنا إلي التساؤل حول طبيعة اللغة السردية في هذه الرواية. **فهل هي لغة قصصية كالتي نعهدها في الروايات أم أن لها طابعا خاصا يند عن السائد ويشذ عن المألوف؟!**

لقد جاءت المقاطع السردية والوصفية حافلة بالعناصر الأسلوبية الجمالية، التي تكف عن إثارة المخيلة إلي إشباع توق القارئ للعبارة النفاذة التي تصل إلي صميم الشيء فتصفه بما فيه من السحر والتأثر والألق.

هذا نستطيع أن نجده في أكثر من أجزاء الرواية، وليس النص المقتبس الآتي مثالا على ذلك. يقول في وصف فندق القبة، أحد فنادق مدريد المشهورة: "بعد أن تجتاز المدخل الأنيق بسجادته الصينية الملونة المدورة، تجد ساحة واسعة تغطيها من علو بعيد قبة زجاجية ملونة، تعد واحدة من أكبر القباب في مدريد، معروف باسم فندق القبة. نتجول في أنحاء الفندق. أشاهد عظمة المكان وجماله. تذكرت قصة النبي سليمان مع بلقيس ملكة اليمن. بنى لها قصرا من البلور الصافي فحسبته، لجة، وكشفت عن ساقيها عندما أرادت الدخول".

فالجملة الأخيرة رسمت قوسا بين فتنة المكان وسحره في المعتقدات والموروث الديني والثقافي، وبين فتنة هذا المكان وسحره في عصر العولمة والفضائيات

والحاسب الآلي.

ومسألة اللغة في رواية طه وادي هذه لا تنسحب على نسق واحد مثلما هو الشأن في روايات بعض الكتاب. فنحن نجده في غير الوصف لا سيما في الحوار - ينزلق أحيانا إلي العامي والدارج الذي لا يألفه القارئ إلا في بيئة عربية محددة. ولا ريب في أن القارئ يتساءل إن كان بعض المطلعين على هذه الرواية يستطيعون فهم الحوار الذي يدور بين نادرة وكارم قنديل في شقته، ولا سيما استخدامها لبعض التراكيب والمفردات المتداولة في الهدرة المغربية نحو: كداير، بزاف، كنبغيك، وخا، وحتي الأغنية التي أوردها في صفحة "١٦٠" من الرواية تتخللها عبارات غير مفهومة إلا لمن كانت لديه معرفة بلسان أهل المغرب.

وهذا يشكل وجها آخر مقابلا للمقاطع الشعرية الكثيرة التي أوردها المؤلف في روايته، سواء تلك التي تمثل بها من شعر الشعراء أمثال: ابن زيدون، وولادة بنت المستكفي، وابن خفاجة الأندلسي، وابن عبد ربه، وغيره... أو تلك التي ألفها بنفسه على نسق قصيدة النثر ونسبها لبطله كارم قنديل.

فهذه المقاطع الشعرية تستدعي الانتباه لكثرتها أولا ولشذوذ موقعها في النثر القصصي ثانيا، إذ ليس من المألوف أن تتخلل القصة أو الرواية قصائد وأقوال تمثل جزءا عضويا أو زائدا في نسيج القصة.

الشيء الثالث هو أن هذه المقاطع وإن كانت لا تجعل من مؤلفها طه وادي شاعرا كبيرا، إلا أنها توحي بأن بطله كارم قد تفتق لسانه، وحلت عقده، بعد أن اختبر ما اختبر، وخاض ما خاض من تجارب، فانقادت له أفراس الشعر، وسلست في يديه أعنة القوافي، وهذا ينم عن أن التجربة عميقة قوية صادقة، وحسبه أن أقنعنا بصدق شعوره، وواقعية سرده.

د. إبراهيم خليل

جريدة "الرأى" الأردنية ٦/٦/٢٠٠٣

أشجان مدريد

أو... إحياء الذات(*)

أ.د. كاميليا صبحي

أستاذة الأدب الفرنسي

كلية الألسن – جامعة عين شمس

السفر - أحيانا - لحظة فارقة في الزمان والمكان، خاصة حينما يتم للمرة الأولي، وتكون النقلة بين عوالم متمايزة. حينئذ، تتأكد تلك اللحظة، ويتحول السفر إلي رحلة، تغادر فيها الذات ذاتها، ويصبح هناك عالم ما قبل، وعالم ما بعد، يفجر الاكتشافات، فتحدث المكاشفة، وتتعري الذات، وتبوح بأسرارها، ليعاد تشكيل مفرداتها في ضوء الصياغة الجديدة.. ويعود المسافر ولا تعود الذات إلي ذاتها.

تلك هي ببساطة الرحلة، رحلة الأشجان، في أشجان مدريد.

ولنبدأ من البداية، من عنوان الكتاب.. مدريد وأشجانها. الأندلس، والحديث عنها ذو شجون، وكأن الصفة ارتبطت بالموصوف منذ أن انفصل الحلم عن الجسد العربي الإسلامي، فبقيت الأشجان دائمة، موجعة، تستدعيها ذاكرة، تجتر لحظة تاريخية لم يندمل جرحها.

هذا الاستدعاء للتاريخ يتجلى أيضًا من خلال القالب الذي صب فيه المؤلف عمله. فهذا العمل – وإن كان روائيًا سرديًا – إلا أن الشعر يتخلله بإيقاع شبه منتظم. وكأن الأندلس لا ينبغي أن يقربها عالم السرد دون وقفة إجلال لتراثها الشعري. فالمكان – وهو بطل حاضر بقوة في أرجاء الرواية – يستدعي الصيغة التعبيرية. وما تلك المقاطع الشعرية إلا إحالة دائمة لزمان ومكان شديدى الرسوخ في ذاكرة أمة. وقد برع المؤلف في جدل السردي والشعري – سواء المؤلف منه، أو

(*) طه وادي: أشجان مدريد – ط مكتبة مصر - ٢٠٠٢ .

المتناص، المستمد من التراث القديم – مما أكسب الرواية في النهاية شعرية خاصة. وبهذا الاستدعاء المكثف للشعر، أصبح هناك نص داخل النص، مُواز له، يدعم الإيقاع السردي بإيقاعه المتفرد. هذا الإيقاع المزدوج يؤكد – على نحو ما – الحضور الإبداعي لبطل الرواية كارم، الفنان التشكيلي القادم إلي مدريد. فهذا التراوح بين السردي والشعري بإيقاعه البصري على صفحات الرواية، هو – في النهاية – إيقاع تشكيلي يتماها مع إبداع شخصية الرواية المحورية. كما أن هذه التقنية التي لجأ إليها الروائي، والتي تعدُّ – من ناحية أخري – كسرًا للحواجز بين الأجناس الأدبية، هي أحد سمات الإبداع ما بعدَ الحداثي، يؤكد بها المؤلف – شكلا ومضمونًا – أحد الأفكار الرئيسة في روايته: العولمة وما أفرزته من تحولات إنسانية ومجتمعية جذرية. تأتي هذه الأفكار على لسان أبطال الرواية في أكثر من موضع، ولكن الراوي هو صاحب النصيب الأكبر فيها. والراوي ليس هنا روايا خارجيًا، بل هو مشارك في الأحداث، وهو الذي يقدم الحكاية بضمير المتكلم، وطبيعي أن يروي الأشياء من منظوره الخاص، وأن ينحاز في رؤاه إلي نفسه حينما يكون الحديث عنها.

منذ السطور الأولي يعرفنا البطل أنه على سفر تاكيدًا للتحولات القادمة، وأن أول مغادرة للوطن الذي ارتبط به بحبل سري كانت إلي حيث يقطن أعز الأصدقاء. فكأن الفطام عن الوطن لا تخفت حدة وجيعته إلا بالاحتماء بحضن صديق. والصديق في أسبانيا: "اخترت أسبانيا لوجود طارق". وأسبانيا هي أرض استقبال القادم الطامح إلي فتح آفاق جديدة. ولا عجب أن الصديق الذي سبق كارم إلي أسبانبا فتحها واتخذها مقرًا، وحقق فيها نجاحًا واستقرارًا. فالصديق اسمه "طارق" والاسم حمال دلالات، يستدعي الزمان نفسه، والمكان نفسه. طارق فتح، ورسخ، وحقق نجاحًا، فهل هو بالفعل سعيد كما يبدو لنا؟ لعل الكلمة التي جاءت في أحد عناوين فصول الرواية (منفيون.. يحنون إلى الوطن). والتي يؤكدها حوار دار في الفصل نفسه بين كارم وطارق، توضح طبيعة علاقة الاثنين بالمكان،

سواء الوطن الأصلي، أو الأرض المستقبلة. فهذا الحوار هو أشبه بحوار الطرشان، كل واحد في واد يكاد يتحدث إلي نفسه، وكأنه منفي داخل عالمه. كل واحد مثقل بهمومه يحكيها، ويتابع سردها، وكأن لا أحد يصغي إلي الآخر، ولا ينشغل في الحقيقة إلا بذاته. وكأننا بمونولوج داخلي: كل واحد يستعرض من خلاله حياته في لقطات سريعة. فالشخصيات في حالة استلاب.. ، واغتراب، ونفي.

والبطل المحورى في الرواية يعرفنا بنفسه – منذ الوهلة الأولي – مستخدمًا ضمير المتكلم "أنا" مرتين: "أنا – أنا كارم عبد الرحمن قنديل" – تأكيدًا على وجوده الدائم، وحضوره الكلي في الرواية، وكذلك على شفافية شخصيته. فشخصية كارم مكشوفة الأبعاد منذ الصفحات الأولي، يستطيع القارئ أن يتنبأ سلفًا بما قدر لها، أو بما قدرته لنفسها. ومنذ اللحظات الأولي تكشف تعليقاته أنه شخصية متأثرة أكثر منها مؤثرة، قدرها يثقل عليها، تظل تدور داخل دوائرها المغلقة حتي بعد أن تجتاز بعض الخطوات في سبيل تحرير ذاتها وإحيائها وإيقاظها من غفوتها التي طالت. وما تلك الخطوات – في الحقيقة – إلا خطوات حذرة مذعورة. فالبحر أمامه: يشتهي أمواجه وصخبه وتجدد المياه الدائم فيه، بل ويحب لذعة ملحه، فيمد قدمه بتلذذ حذر يستمتع بزبده، ويتركه يداعب حواسه. ولكن، ما أن يدفعه الموج ذات اليمين وذات اليسار، حتي يكاد يسحبه، إلا ويسارع إلي الهرب. فلا يحظى أبدًا من البحر إلا برغوته، ويظل يعود منه أشد عطشًا، معتقدًا أنه يلوذ بما يضمن له الأمان، غير مدرك أنه – في الحقيقة – أمان زائف قائم على قهر الذات. كما أنه أمان الأحداث المعروفة، الرتيبة، الراكدة، التي لا مكان فيها للمغامرة، أو لمتعة الدهشة.

فلماذا أتي كارم إلي أسبانيا؟ "ألعظمة الفن فيها وكثرة المتاحف"، أم لأنها "لم تتنصل من ماضيها العربي، بل تعده جزءًا عزيزا من تاريخها يعطى حضارتها طبيعة خاصة إلي اليوم".. كما يقول؟ لكنه – في الواقع – تحدث عن الفن أكثر مما

مارسه، أو برهن لنا على أنه يمارسه. فلم يدفعه ما شاهده، ولا ما مر به من لحظات ملهمة إلي الإمساك ولو بقلم رصاص لرسم بعض الاسكتشات، أو لخط بعض الأفكار للوحات ممكنة. (ومع هذا، لابد هنا من استطراد: **إذ تحسب للكاتب تلك المعلومات الفنية التي تتخلل الرواية، إضافة إلي آرائه في الفن، وهذا الوصف الرائع لأهم المعالم السياحية والفنية في أسبانيا)**. يقول كارم: "في مدريد كدت أنسى الفن. من أجل الحب". والحقيقة أنه لم يأت – فيما يبدو – إلى أسبانيا من أجل الفن، أو لعله أتي من أجله، ولكن الأحداث دفعت بالفن إلي المرتبة الثانية، ليشكل في النهاية مجرد خلفية للرواية. يقول في نهاية الرواية: "انتهت الأجازة، كانت أجازة إذن وللأجازات عاداتها وطقوسها".

ما فعله كارم في أسبانيا كان أقرب إلي السياحة منه إلي الفن. مصر/ أسبانيا: سياحة هنا، وسياحة هناك. فكأنه بهذا يجدد صلته بمصر، ويوصل ما انقطع بالسفر بينه وبينها، خاصة أن مصر حاضرة في جل تأملاته وأحاديثه، يظل دائمًا يعقد مقارنات بينها وبين أسبانيا. مكان هنا يستدعي مكان هناك، وزمان هنا يستدعي زمان هناك، في تراوح دائم، ورؤية نقدية يقظة، تبرز نقاط الضعف والقوة. وإن كانت نقاط الضعف تبرز أكثر كلما كان الحديث عن مصر. فحب كارم لها يجعله ينظر للأشياء بعيون غيورة، تنشد الكمال. وكأن هناك نموذج، وما عداه مفارق وناقص. وبهذا، يصبح المكان والزمان مفتوحين متحركين طوال الرواية، فيأخذنا الراوي من الماضي السحيق إلي الماضي القريب أو الحاضر الآني، عبر المكان: هنا وهناك. **وبكل سلاسة سردية وأسلوبية، يظل يتأرجح بين الماضي والحاضر، من خلال التذكر، واستحضار لحظات دالة، في تواز مستمر بين عالمين مفرداتهما شديدة التباين أحيانًا.**

وحضور مصر حضورًا دالا على صعيد آخر: ففيها تشكلت ذات كارم ونمت منذ الطفولة التي وشمت روحه. وفي أسبانيا، انقسمت تلك الذات على ذاتها في

علاقة جدلية تصارعية بين ما تريده وما تقدر عليه. تلك العلاقة أجهضت باكرًا عملية الأحياء، وتركتها مبتورة، غير مكتملة. ولا بد أن هذا راجع أيضًا لما يقوله كارم عن نفسه: "تركيبتي النفسية الخاصة نفسية فنان، لا تهدأ – لا تستقر – مشغولة بالهموم الكبرى".

فمصر إذن تاريخ، شخصي وقومي. والتاريخ حكاية حاضرة في كل جزء من القصة على الصعيد الذاتي والعربي والإسلامي. ويستغل الراوي بعض الأحداث ليمدنا برأيه بشأن مختلف القضايا: (أشربوا في صحة الأحزان العربية)، ويتحدث عن – أن الحكام عندنا: (لا يسمحون بالحرية، والجماهير لا يثورون من أجلها)، وعن غيرها من الرؤى السياسية والاجتماعية التي تحفل بها الرواية، وتفيض بمشاعر الفقدان.

وعلى الصعيد الشخصى، عرف كارم الإحساس بالفقدان. فقد شكلت وفاة الأب الذي "مات تحت عجلات القطار والابن في السادسة عشرة "أول لحظة فقدان واجهها البطل. تبعها إحساس بأن الأم / الزوجة حرمت من هذا الأب / الزوج، مما ولد لديه شعورًا قهريًا بعدم جواز خرق هذا الحرمان، فاستمر فيه، وأمعن في قهر ذاته. حرم نفسه من الزواج بدعوى أن الأم " سيدة فاضلة لا أجد في النساء مثلها فلم أتزوج حتى اليوم". يؤكد هذا المعنى في أكثر من موضع وفي أكثر من مناسبة: "لا أجد امرأة مثلك يا ست الحبايب". واستدعاء الأم الدائم إلى عالم البطل السردي يكشف لنا البعد النفسي الحقيقي لمعاناته، ويشكل إضاءة متجددة لما يعاني منه : إحساس بالافتقاد، والفقدان، والعجز عن إتمام علاقة إنسانية، لأن علاقة الأم لم تكتمل. فكأنه يعاقب نفسه بسبب تكريس الأم نفسها له، ويمعن في هذا. فلا يجوز له أن يسعد، أو أن يشعر بأنه يمكن أن يغادر جنتها أو يتركها وحدها لعذابها.

فكارم الذي يبلغ من العمر أربعة وأربعين عاما، وهو تقريبا عمر الأم حينما ترملت، يريد أن يعوضها حرمانها من شريك حياتها بحرمانه بدوره ممن تشاركه حياته. فما زال يعيش تحت وطأة إحساسه بأنه بدون أب، وبأن الأم من أجله "حرمت نفسها من كل شئ "فأصبحت" زوجة بغير زوج"، تتملكها مشاعر "الوحدة، الغربة، الخوف من المجهول، الحزن، البكاء". وكلها مشاعر كونت شخصيته ونمت تحت وطئتها خلال أهم سنوات حياته. بل إن أية محاولة لفض هذا الوضع أو تغييره كانت تقابل باستهجان شديد: "تقدم لأمي بعد فترة حداد قصيرة بعض الخطاب،العجيب أن بعضهم كانوا من أقاربنا الذين يترددون على البيت، ويعرفون مترلة أبي عند أمي. أحدث هذا الأمر السخيف عندي وعندها أزمة نفسيه شديدة. تحولت هذه المرأة في نظره إلي" أم مثالية" شبه مقدسة، غير قابلة للتدنيس ولو بالزواج الشرعي والمشروع من أقارب يريدون لها الستر، وللولد أب بديل. أصبح الزواج نوعا من هتك المحارم، وبدلا من أن يرتبط بمشاعر السعادة وحب الحياة أصبح ملازما لمشاعر الحزن والألم.

على هذه الخلفية، كانت الأم الغائبة عن مدريد، البعيدة عن الأحداث الجارية في أسبانيا، لها حضور كثيف في الرواية. فهي تطل بانتظام من بين صفحاتها، تشارك في أحداثها وتحركها، بالسطوة والتسلط ذاته الذي تدير به حياة كارم في مصر. لا شك أن الأم محبة متفانية، ولكنه التفاني الذي يفرض الحصول على المقابل فرضا، دون تصريح، أو مباشرة. فهي أم مثالية ولا شك، وهبت حياتها لابنها، ولكنها لا تدفع ابنها دفعا إلي استكمال ذاته، كما استكملتها هي ذات يوم، وكان يمكن لها أن تستمر لولا القدر. إنها تدعوه للزواج دعوة من يؤدي واجبا، ويخلص ضميره، ويأتي الرفض فلا تقاوم، فأي سبب لوجودها بعد أن يتركها كارم؟ صحيح أنه بالفعل يفتقد وجودها في أسبانيا، ولكن هذا الشوق ليس منبعه إحساس خالص بالحب بقدر ما يحركه شعور قهري بالذنب: "اشتقت

إلى أمي، قلب الأم دائما يعذر ويغفر، سامحيني يا أمي". وإمعانا في جلد الذات يضيف:"أناني أنا ألهو في مدريد وأتركها وحيدة في القاهرة". كأن أمه هي خطيئته الأصلية التي أخرجته من جنة التوازن النفسي إلي الأبد. أصبح كارم يعيش تحت وطأة إحساس دائم بالذنب، يؤلمه أي شعور بالمتعة. فحتى في عز لحظات الانتشاء، يأتي له أبوه يؤنبه، وينهره في المنام على ترك أمه. وكأن المتعة والاستمتاع بالحياة خيانة للأم وآلامها. "لن أغيب عن أمي" قالها وهو يرد بقوة دعوى وجهها له طارق للبقاء في أسبانيا. وكأنه بهذا القول يرد نفسه عما قد تشتهيه، ويدعم مقاومته رغبة تغريه بالبقاء وبالاستمتاع بالحياة بعيدًا عنها، ويسمع نفسه – قبل غيره – قوله، حاثًا إياها على الانصياع.

كما أن كارم ظن وهو يغادر الوطن إلي بلد أوربي أنه يخرج عن النسق ويتحرر من جميع القيود. فإذ به لا يحمل فقط تراثه الشخصي على كاهله كالحدبة اللصيقة به، وهي الفكرة التي اختزلها في هذه العبارة، من خلال عملية إسقاط: "في الغرب ينظرون إلي المستقبل، وعندنا ينظرون إلي الماضي". ليرد عليه طارق بجملة كاشفة: "يا أخي انس الماضي، عش الحاضر وانظر إلي المستقبل بثقة". لكنه في مقاربته للغرب ورؤيته له، يظل مثقلا أيضًا بميراث أفكار الرجل الشرقي بشكل عام – عن الغرب، بكل ما تنطوي عليه من تناقض.

فحفيد الفاتحين العرب منذ أن يطأ الأرض الضائعة، ينظر إليها في إطار علاقة إشكالية، واضعًا الشرق مقياسًا فتلتقط عيناه كل ما هو غير مألوف ومفارق في كل شيء، وخاصة فيما يتعلق بالمرأة. الأمر الذي يؤكده له طارق منذ الوهلة الأولي: "تفكر في أوربا بعقلية رجل ريفي". فحينما يرى امرأة بصحبة طارق في المطار يعتقد فورًا أنها زوجته. ثم حينما يعرف أنها السكريترة تؤرقه عذريتها، فيكون السؤال التالي إن كانت سيدة أم آنسة؟ ثم يبني آمالا على إقامة علاقة معها، ومع كل امرأة بها: "لم أعرف أهمية المرأة ولا قيمة الحب قبل أن أصل إلي مدريد". ومع أن

كل هذا ليس غائبًا عن مصر، إلا أنه هومن حرمه على نفسه. ويظل كارم ينسخ الصورة النمطية التي يكرسها الرجل الشرقي التقليدي عن المرأة الأوربية. فهي متعددة العلاقات، ليست لها مشاعر النساء في الشرق: "هل شمت بحاستها الأنثوية أنني بعدت عنها؟ لا أظن أن ذلك يثير غضب امرأة أوربية".

المفارقة أن كارم المتسامى الذي يؤله المرأة/ الأم، ومن على شاكلتها (فالمرأة التي جاءت إلي المعرض، وتمنى أن يراها مجددًا في مدريد، لها تلك الملامح الطاهرة البريئة نفسها: (وجه مطمئن مشرق، عينيها سوداوين، ملابس محتشة)، هو نفسه الذي يطل علينا – علي النقيض – بملامح دنيوية، تهفو إلي إقامة علاقات كاملة مع المرأة. بل إن كارم الذي يعجب بالمرأة الملتزمة، المتحتشمة هو نفسه الذي يقول: "متي تصبح المرأة عندنا مثل بيلار. حرة كاملة الحرية، إذا رغبت جاءت، وإذا رفضت انصرفت؟" وهو من يهيم بمفاتن نادرة، نموذج الفتاة الشرقية الضائعة التي تجري في الغرب وراء الوهم. حائر كارم، متنازع بين ما يريده وما يفرضه على نفسه.

لم تترك له الأم خوض هذه التجارب في مصر، ولذلك فإن علاقته بالمرأة اتضحت أبعادها وطبيعتها في مدريد، حيث راح يستلهم سلوك بيكاسو وليس فنه. ولكن هذه العلاقة لم تخل من تعقيد. فكارم يريدها صديقة، عشيقة، مثيرة، متحررة، معطاءة بلا حدود، وأحيانًا في براءة بيلار شبه الصوفية! ولكنه يريدها متاحة بلا قيد أو شرط. فإن لاحت في الأفق بوادر تعلق جاد من جانبها، انتابه الفزع، وتأهب للهرب: "شيئًا فشيئًا تبدي ما تخفي. الحذر واجب حتى تمر الأيام الباقية". فشعاره منذ البداية: أبعد عن حواء وغن لها. فالمرأة لديه مؤرقة، ولعل تذكره قول ولادة بين المستكفي وجرائها، ثم وصفه لحلبة المصارعة وكيف كانت النساء أكثر سعادة من الرجال في مشهد يكاد يتماهي فيه الثور الهائج مع المرأة، يبرز لنا إحساسه بأنها كائن خطير، وبأنه لو اقترب منها بغير حساب فهو هالك لا ريب.

ويظل كارم في حالة انشطار وتشظي، ويظل حائرًا بين الذات وموضوعها،

وبين الشرق والغرب. ويسلم في النهاية بالفروق.. ويظل يحلم بالوفاق.. بيوم إحياء الذات، ربما تبدلت المصائر:

مدريد يا همزة الوصل

بين الشرق والغرب

الشرق شرق

والغرب غرب

أتمنى أن يلتقيا

في ظل المحبة والسلام

من أجل غد مشرق

للإنسان في كل مكان

رغم أنف العولمة

مدريد..

يا حبيبة قديمة جديدة

سأعود..

سأعود إليك(*) .

د. كاميليا صبحى

***

(*) نشرت هذه الدراسة في مجلة "الميحط الثقافي" القاهرة، العدد (٤٨)، أكتوبر ٢٠٠٥ .

في البـدء تكون الأحـلام

(رؤية نـقدية)(*)

د. جمال رجب سدبى

أستاذ الفلسفة الإسلامية

كلية تربية السويس

عنوان الكتاب محل الدراسة يوحى بالحلم، الذي هو في الحقيقة بداية الكاتب والمبدع. فمن الحلم تولد الحقيقة، إذ لولا خيال عباس بن فرناس لما ارتاد الإنسان الفضاء الآن، من هنا تظهر مهمة الأديب، فهو لا يقوم بتشخيص الواقع ورصده، وإنما يتجاوز ذلك إلي عالم أكثر رحابة وتفاؤلا، فهو يكشف عن المستقبل، ويرى أن الغد أفضل من اليوم، ويؤمن بأن نور الصباح لا تحجبه أستار الظلام. وما أبأس الإنسان حين يعيش أسير الواقع بحدوده الضيقة، ولا يحاول إطلاق العنان الخياله، ليتأمل حكمة الحياة في صمت ناطق أو نطق صامت...!!.

لقد انسابت هذه المعاني أمامي، وأنا أسير في رحلة سياحية بين صفحات كتاب "في البدء تكون الأحلام". وليس معني ذلك أن الكاتب في تسجيل خواطره يرفرف بجناحيه في دنيا الخيال ناسيا أنه يعيش على أرض الواقع، بل ينطلق في خواطره من مدرسة الحياة، وهى أعظم مدرسة يتعلم فيها الإنسان، فهى المدرسة التي علم فيها سقراط تلامذته ومريديه، حيث علمهم من مواقف الحياة وحكمة الزمن، إذ لم يلجأ إلي الدروس الأكاديمية المعقدة، بل علم أصحابه البحث عن الذات متهكما تارة ومولدا الحقيقة من النفس تارة أخرى، فالنفس الإنسانية معقدة غاية التعقيد، والإنسان كائن ضخم في هذا الوجود، ومهمة الأديب هنا سبر أغوار النفس والبحث عن المشكلات الإنسانية والاستفادة من تجارب الحياة.

الخواطر التي ضمها الكتاب لفتت نظري إلى فكرة (الموقف)، فالكاتب يلتقط

(*) طبعة الهيئة المصرية – القاهرة – ١٩٩٥م .

يحس الفنان مواقف مختلفة: من الحياة... من الواقع.. من التاريخ... يلتقطها لا ليسردها، وإنما لينفخ فيها من روحه الأدبية، فتخرج إلي حيز الوجود كائنا آخر له قسماته الخاصة. والحديث عن الذكريات عند الأديب تعد ماهية أساسية في شخصيته، وذلك ما دفع طه وادى إلي كتابة هذه الخواطر. لقد قالها شكسبير: الكتاب الضخم شر مستطير. وإذا كان الأمر كذلك فما بالنا بفن الخاطرة، إنه من أصعب الأمور، إذ كيف يستطيع الإنسان أن يعبر عن أفكار ضخمة في سطور قليلة، ويصل من خلالها إلي أعماق الإنسان من أقرب طريق.

* * *

في البداية نرى طه وادى يبدأ بإشارة.. أثرت في نفسى وهي: إن الله في سمائه لم يخلقنا على أرضه لنخضع أو نركع لغيره. إن الذي خلقنا هو الذي وهبنا الحياة، ولن يقبض الروح إلا من خلقها. فما أتعس من يبيع العز بالذل، والحب بالعذاب، ويشترى الخبز بالجبن، والأمل بالألم!!.

بهذه الكلمات الموحية يقدم أدبينا هذه الخواطر... إن الكلمة لها سحرها في النفس.. ولهذا حاول طه وادي أن ينبه لخطورة الكلمة وتأثيرها، إذ يعترف بأنه حين فكر في كتابة هذه الخواطر دار في مخيلته فكرة العلاقة بين الحلم.. والكلمة والفعل..!! فأى هذه المعاني سبقت وظهرت إلي حيز الوجود؟ وإنها تعبر عن حوار الخيال مع العقل، والفعل هو خير معبر عن الكينونة في الوجود كما أشار الفيلسوف الألماني مارتن هيوجو. وأديبنا يؤكد على قيمة عليا في تصويره لهذا العمل.. إنها قيمة الإنسان المؤمن بحقيقة المطلق واللانهائى، بحقيقة الله عز وجل. وإن أعظم قيمة في هذا الوجود أن يؤمن الإنسان بهذه الحقيقة حتي لا تتوزع نفسه أشتاتا أو أشلاء، أن يكون الإنسان منسجم الظاهر والباطن، أن يكون مخبره كمظهره، ومن ثم يكون قرير النفس هانئ البال، في زمن غلبت عليه الماديات والقيم السلبية والظلم وانقلاب المعايير.

لهذا يؤكد أديبنا الملهم أن الحلم البعيد بالوعى والإيمان يتحول إلي كلمة طيبة، والكلمة الطيبة تغير النفوس وتزلزل الجبال، ومن ثم فهي المدخل الصحيح لتغيير الإنسان، ونظرًا لأهمية هذه الكلمة أشار إليها القرآن الكريم وصورها في صورة جمالية مؤثرة. قال تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِى ٱلسَّمَآءِ ﴾ (سورة إبراهيم الآية: ٢٤).

لقد جاءت الخاطرة الأدبية (العنوان) تلبية لحاجات الإنسان المعاصر والتغير التكنولوجي السريع. إذ لم يعد الإنسان في هذا العصر بحاجة إلي أن يقضى وقتًا طويلاً في قراءة العمل الأدبي الكبير، لهذا جاء العنوان موفقًا.. نضيف إلي ذلك اختلاط الفكر بالعاطفة في جدلية متوازنة.. وأخيرًا خرج العمل الأدبي وهو وليد اللحظة.. وليد الموقف... وليد المعاناة وتجارب الأيام.

تجدر الإشارة إلي أن الرؤية الفلسفية لم تغب عن ذهن طه وادى وهو يعالج هذه الخواطر، وسوف نتوقف عند بعض هذه الخواطر، لنلقى الضوء على أهم ملامح هذه الرؤية:

في بداية الكتاب يبدأ الكاتب بخاطرة بعنوان "في البدء تكون الكلمة".. وهو في الحقيقة يريد أن يقول إن الكلمة هي أصل الحقيقة، وأصل التواصل بين الأنا والآخر، ولهذا يشير طه وادي إلى أن قضية العرب وأزمتهم في "الكلمة"... لماذا؟ لأننا نمارس الكلام بلغة ونتابع الفعل بلغة أخرى، ونحن مع ذواتنا نتحدث بلغة ومع الآخرين بأخرى..!!

لم يستقر في وعينا أن الكلمة الصادقة أقصر طريق بين نقطتين. لهذا أصاب طه وادي كبد الحقيقة حيث نقل إلى ذواتنا أن الحوار هو السبيل الموضوعي لتوحيد كلمة العرب، ولهذا قال في آخر خاطرته: إنني أدعو الله – مخلصًا – أن نؤمن بالكلمة الطيبة سبيلاً للحوار البناء.. مع الأنصار.. مع الأعداء.. حتى نعيد الحياة

إلى قاموس حوارنا المضطرب، فقد سئمنا أن تنطق العيون بما تعجز عن قوله الأفواه" (ص٨).

* * *

في خاطرة أخرى بعنوان "لحظة المابين" يتوقف حسه الأدبي المرهف ليتأمل فكرة الزمن على المستوى الثورى.. على المستوى المنطقي.. على مستوى الوعي، وكيف أن الإنسان ما هو إلا مجموعة دقات متتابعة، وما العمر إلا ساعة، وقد يكون العمر بضع ثواني:

دقاتُ قلب المرءِ قائلةٌ له   إن الحيــــاةَ دقائــــقٌ وثوانى

لقد توقف الأديب في بداية كل عام ميلادي جديد، ليستشرف بوجدانه أعماق مفهوم اللحظة، لحظة الحزن.. أو الفرح.. أو المعاناة.. إلخ. "ماذا كسبنا في هذا العام؟ ما الحكمة من وجودي في هذه الحياة؟ هل أنا راض على ما قدمت في سالف الأيام...؟".

هنا يطرح معادلة تفاعل الزمن مع الحياة، وهي معادلة لا يمكن حسابها بلغة الأرقام والحساب، بل بلغة الضمير والذوق.. والوجدان على حد تعبير الصوفية، لذلك يمكن أن نلتقط الخيط عندما ينتهي طه وادي إلى هذه النهاية. "وبدا أن راحة الضمير تتحقق – يا صديقي – حين تقعد أنت وحدك، وتحاول أن تختلي بنفسك – خاصة في ليلة فارقة بين عامين، ولحظة عاصفة بمشاعر الما بين – وتشهد الله على عملك وكيف أديته، وماذا فعلت..؟".

هذه الأسئلة حين يسألها الإنسان لنفسه يدرك الإجابة الصادقة، وعندها يشعر بأن كل ما يفعله يراقب فيه ربه.. عندئذ يحسّ معنى راحة الضمير، وإذا تحققت هذه الراحة فإن الإنسان يعطى نفسه وردة تفاؤل.. دفعة أمل.. بسمة رضى في بدء عام جديد!! أما إذا أحس بأن راحة الضمير لم تتحقق فليبك على خطيئته، ويندم على ما فاته، ويحاول أن يصحح مسيرته في العام القادم.. فكل بني آدم خطاء، وخير الخطائين التوابون" (ص٤٧).

لقد التقى حسّ الأديب مع حكمة الزمن، مع صوت الضمير والإيمان في بوتقة واحدة، والتقى صوت البصر مع البصيرة، وتلك هي وظيفة الأديب في الحياة، هي أن يتجاوز الواقع ليستشرف آفاق المستقبل، وإن استعان بالتراث أو بتوظيفه لموقفه عند عرض الخاطرة حين قال: "أيها القارئ السعيد ذو الرأي الرشيد.." فهذه العبارة تذكرنا بحكايات ألف ليلة وليلة، وفي الوقت نفسه تشير إلى أن الأديب المبدع يجب أن يتحلى بثقافة شاملة وأن ينتقى من كل بستان زهرة لخدمة عمله الأدبي.

* * *

ننتقل إلى خاطرة أخرى بعنوان (**أيتها الدول النامية عليك رحمة الله..**) في هذه الخاطرة يُبين أديبنا أن متوسط عمر الإنسان في الدول النامية مقارنة بمتوسط عمره في الدول المتقدمة.. النتيجة مخيفة وتبعث في النفس الألم والحسرة، فمتوسط عمر الإنسان في الدول النامية ٤٥ سنة، على حين أن متوسطه في الدول المتقدمة ٧٦ سنة. ويرجع السبب إلى كثرة انتشار الأمراض.. وتلوث البيئة وسوء التغذية..!!

وهذه الحقيقة التي يطرحها أديبنا تلفت أنظارنا إلى أن مهمة الأديب لا تقف عند مجرد إطلاق العنان للخيالات والأوهام التي تنأى عن الواقع، وإنما يحاول أن يتوحدّ وجدانيًا مع هموم مجتمعه ومشكلاته، من هنا ظهرت عواطف الأديب التي تمثلت في حزنه وأساه وإشفاقه على الواقع بطريقة تراجيدية، تذكرنا بمأساة أوديب عند اليونان عندما فقأ عينيه حزنًا وأسى على ما بدر منه حيال أمه. يقول طه وادي:

أيها الأشقاء.. الأعداء.. البؤساء.. في كل الدول النامية. البقاء في حياتكم، وليرحمنا وليرحمكم الله جميعًا بواسع رحمته، ويكشف عنا من البلاء ما نعلم.. وما لا نعلم، إنه هو الأعز الأكرم. (ص٥٦).

* * *

نتوقف أيضًا عند خاطرة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بحياتنا الأدبية المعاصرة وهي بعنوان: (**الحوار بين الأديب والمتذوق**)، حيث يطرح طه وادي إشكالية مهمة

وهي: هل من المفروض أن يصل الأديب إلى المتذوق، أم يرتفع المتذوق إلى الأديب لغة وفكرًا..؟! تجدر الإشارة إلى أن هذه القضية قد طرحت في الساحة الأدبية والنقدية وكثر الحديث عنها، ويذكر العقاد أنه يكفيه أن يقرأ له قارئ واحد متذوق، يغني عن آلاف لا يعرفون قيمة الأدب، وذلك يعكس بالطبع اعتزاز العقاد بالأدب والفكر. وموقف طه وادي من هذه القضية يتسق مع فكر العقاد، إذ يقول في هذه الخاطرة "وما نراه في هذه القضية، وندعو إليه بصوت صريح وعال هو الانحياز الكامل لوجهة نظر الأديب الذي نرى أن من حقه، بل من واجبه أن يعمل على رفع مستوى المتذوق فكريًا وثقافيًا. فالأديب داعية إلى قيم إنسانية إيجابية ومبشر بدعوات إصلاحية، ومعلم لصياغات جديدة في الواقع واللغة والفن.. لذلك فإن من حقه أن يقول، ومن واجب الجمهور أن يكد ويجتهد حتى يفهم ما قاله، ويشرح ما كنى عنه، ويفسر ما رمز له". (ص١١).

وينتهي طه وادي إلى أن الأديب الحق له من الرخص اللغوية والفنية والفكرية ما ليس لغيره، لأن الأديب "النابه" ضمير أمته وحامي جماعته، لذلك فإن من حق الأديب أن يقول ما يشاء.. وكيف شاء، وعلى الجمهور أن يفهم أو لا يفهم، فسوق يأتي اليوم الذي قد يصبح فيه أديب مجهول.. خير من ألف كاتب معروف". (ص١١٠).

وهذا الرأى يذكرنا بأدب التفسير وأدب التعبير. فالبحتري يمثل أدب التعبير على حين يمثل المتنبي أدب التفسير. إذن نحن في حاجة إلى أدباء، لا إلى أشباه وظلال للأدباء، نحن في حاجة إلى أديب يعرف مهمته في الحياة، لا إلى أدباء يعرضون لوغريتمات تعرض في الصالونات والمنتديات الأدبية على أنها أدب، والحقيقة أن الأدب منها براء.

* * *

يتحدث أيضًا طه وادي عن دور الجامعة في الواقع المعاصر في خاطرة بعنوان (**الجامعة هل تراجع دورها الثقافي؟!**)، حيث يقدم رؤية نقدية لدور الجامعة، وكذا مسئولية الأستاذ الجامعي تجاه المجتمع. والحديث عن هذه القضية يعبر عن

نقد الذات من الداخل نظرًا للدور العظيم الذي يقوم به أعضاء هيئة التدريس تجاه قضايا المجتمع. يقول طه وادي:

إن الجامعة هي عقل المجتمع وضميره، وبقدر حرصنا على المجتمع يجيء نقدنا للجامعة، حتى تقوم بدورها المنشود في خدمة المجتمع وتطويره، وإن كنت قد ركزت على بعض السلبيات، فذلك يرجع إلى الحرص الشديد على مستقبل المجتمع من خلال الجامعة، لأننا نريد جامعة أفضل من أجل مستقبل أفضل للإنسان العربي في مصر.. وفي البلاد العربية كافة. (ص١١٦).

لقد أشاد كاتبنا إلى أهمية الاهتمام بأستاذ الجامعة أدبيًا وماديًا من أجل الاضطلاع بمسئولياته العظام في الرقي بالمجتمع. وأعتقد أن دعوته يؤكد عليها الكثيرون الآن، لأن الإنسان هو صانع الحضارة على حد تعبير **المفكر الجزائري مالك بن نبي**، وكيف نستطيع أن ننهض بمجتمعنا دون الرقى بمستوى الأستاذ الجامعي ماديًا وأدبيًا، فالذي لا يملك النصاب كيف يزكى..؟!.

* * *

في خاطرة أخرى يتحدث طه وادي عن **(القصة في القرآن الكريم)**، حيث يتعرض لفلسفة القصة في القرآن الكريم والحكمة منها. قال تعالى: ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ ﴾ (سورة يوسف الآية: ٣).

يطوف بنا أديبنا فيحدثنا عن العبرة من القصص القرآني ونزوله على قلب النبي ﷺ ، وعلى أنها تثبت فؤاده وتهدى قلبه، ومن المعلوم أن الله تعالى أمر نبيه بدعوة أهله وعشيرته في مكة وما حولها إلى عبادة الله سبحانه وتعالى، فأعرضوا عنه ولم يستجيبوا، بل كادوا له ولمن آمن برسالته.. وقد لقى الرسول والذين آمنوا معه في بدء الدعوة من الكفار والمشركين أذى شديدًا وعذابًا أليمًا (ص٢٠٨).

ومضى الأديب يسجل بعض الحكم والعظات من القصص القرآني، ثم انتهى إلى القول:

والقرآن الكريم إذ يستخدم هذا الأسلوب القصصي البليغ يدلنا على أن القصة ذات وظائف أخلاقية وتربوية وفنية متعددة (ص٢١٠).

وأتوقف هنا مع طه وادي محاورًا وناقدًا فأقول: كنت أنتظر منك وأنت تعرض للقصص القرآني، وتشير إلى قصة يوسف عليه وعلى نبينا أفضل السلام وما بها من حبكة فنية راقية، حتى يستلهم منها الأدباء النهج لإقامة فن أو أدب رفيع نظيف، أدب يرفع من قيمة الإنسان، وليس ما يعرض علينا في هذه الأيام من أعمال تنتمي أغلبها إلى لحظة السقوط في وحل الجنس، بينما مرت سورة يوسف على لحظة السقوط البشرى مرورًا عابرًا، وسلطت الضوء على مشكلات أخرى مثل الحقد الإنساني وغيره من موضوعات.

والكتاب في جملته ملئ بالخواطر الفياضة والمشاعر الإنسانية الحانية والأفكار الخصبة مثل القصة في الشعر العربي (ص٢١٥)، والقصص الشعبي في مصر (ص ٢٢٧)، ولغة الأدب وأدب اللغة (ص٢٥٢)، ولغة الفن القصصي (ص٢٦٣)، وأدب المرأة العربية بين الأمل والفجيعة (ص٢٨٥)، ولكل شىء إذا ما تم نقصان (ص٣٠٩).. وغير ذلك من الخواطر الأدبية.

وبعد.. فهذه رحلة د. طه وادي كما قلت في بداية العرض تعبر عن ثقافة ثرية وأدب رفيع، نجح خلالها أديبنا في الربط بين الماضى والحاضر، بين الأصيل والمعاصر. فهو كالنحلة التي تمتص من مختلف البساتين، لكي تفرز لنا عسلاً شهيًا. وحريٌّ بنا نحن المثقفين أن نعتز بمثل هذه الكتابات الطيبة.. التي قدمها الأديب والمفكر طه وادي.

د. جمال رجب سدبي

* * *

ليالي طه وادي

محمد جبريل
كاتب روائي وناقد أدبي

تعاني المكتبة العربية نقصًا واضحًا في أدب السيرة الذاتية. فيما عدا "الأيام" لطه حسين، و"سجن العمر" للحكيم، و"قصة نفس" لزكي نجيب محمود، وغيرها من الكتب القليلة التي أصدرها أدباء الأجيال التالية، فإن المكتبة العربية تخلو – أو تكاد – من أدب السيرة، ربما لأن المكاشفة ليست مما ألفته مجتمعاتنا العربية بعد، ومن ثم فإن الكاتب يواجه بأحد أمرين: إما أن يُضيف ويحذف مما يجعل صورته مقبولة أمام القارئ، أو يكتفي بالإبداع، ويضمنه بعض جوانب من حياته دون أن يجاوز ذلك إلى الحديث عن الذات بصورة مباشرة..!

و(الليالي) هي أحدث ما صدر في مكتبتنا العربية من أدب السيرة الذاتيـــــة (١٩٩١)، كتبها أستاذ جامعي وروائي وكاتب قصة قصيرة هو طه وادي. وإذا كنا قد ألفنا أن يكون طه حسين مثلاً للنابغين ممن فقدوا نعمة البصر، أو أصيبوا بعاهة ما، فإن هذه هي المرة الأولى – فيما أعلم – التي يجعل فيها "شاب" صحيح البدن والنفس من العظيم طه حسين مثلاً أعلى له في كل خطوات حياته.

(الليالي) تذكرنا بأيام طه حسين، بدءًا بالعنوان، ثم في مفردات: الصبي، الفتى، صاحبنا.. وهي نفس المفردات التي استخدمها طه حسين في أيامه. ويقول طه وادي أنه كتب في الصفحة الأولى في كل دفتر من دفاتر التلمذة الجامعية، بخط جميل ملون: دكتور طه وادي... دكتوراه في الأدب الجاهلي. فهو قد أراد أن يُحاكى مثله الأعلى حتى في تخصصه، بل إنه – حين تزوج وأنجب – سمى ابنه مُؤنس، لأن صورة طه حسين – مثله الأعلى القديم – كانت تلح على مخيلته.

ولكن الكاتب يتخلى – في بعض الفصول – عن أسلوب طه حسين، ويلجأ

إلى أسلوب الحكاية الشعبية حينًا، وأسلوب ألف ليلة وليلة حينًا ثانيًا، والسرد القصصي حينًا ثالثًا. وعمومًا، فإن ‹الليالي› – كما يتبدى في مجموع فصولها – كتبت في ظروف نفسية ومزاجية مختلفة.

وقد حاول طه وادي أن يكون شاهد صدقٍ على عصره، فلم يلجأ إلى التأييد أو الإدانة إلا بمقدار اتصال الشخصية – أو الحدث – بقضايا الوطن، وفرض عليه موقفه أن يعيب على جمال عبد الناصر بعض تصرفاته السياسية، ثم فرض عليه الموقف نفسه – وهو موقف موضوعي تمامًا – أن يكيل الثناء لعبد الناصر في مواقف أخرى، رأى أنه حرص فيها على مصلحة شعبه. الأمر نفسه لكل الشخصيات والأحداث التي تضمنتها ‹الليالي› صورة بانورامية متسعة الأبعاد، ثرية بالتفصيلات والملامح والألوان والظلال للمجتمع المصري، منذ الحرب العالمية الثانية إلى مطالع الثمانينات.

و**(الليالي) حافلة بأسماء الشخصيات الأدبية المهمة في تاريخنا المعاصر**، سواء درسوا للمؤلف، أو تتلمذوا عليه. وكنت أفضل – بالنسبة للأساتذة تحديدًا – ألا يكتفى بذكر الأسماء، وأنه تتلمذ على أصحابها. ثمة ذكريات مشتركة كانت ستضيف إلى ‹الليالي› بالتأكيد لو أنه رواها. فتلاميذ شوقي ضيف الذين قرأوا له مؤلفاته خارج أسوار الجامعة كثيرون، ولكن شخصية شوقي ضيف تظل غامضة في أذهان الكثيرين. عمق من ذلك ابتعاد الرجل عن المجتمعات، وعن الإعلام، والبعض – بالكاد – يعرف صورته الشخصية! والكاتب يتحدث عن بعض زملاء الدراسة، فيشير إلى أنه ‹لا تزال لكثيرين منهم ذكريات عطرة في أعماق نفسه وسويداء قلبه› – التعبير للكاتب – ولكنه اكتفى بالإشارة دون أن يحكى لنا تلك الذكريات.!

ومع تعدد الشخصيات التي تناولها طه وادي في لياليه، **فإن شخصية الأم من أجمل ما صورته به تلك الشخصية في الأدب العربي المعاصر، إنها قائمة ومؤكدة الملامح وسخية العطاء، خلال صفحات الكتاب جميعًا، ولعلها تذكرنا بالشخصية**

الروائية (أمينة) في ثلاثية نجيب محفوظ، وإن اختلفت درجة التلقي لصالح الأم في (الليالي) باعتبار أنها شخصية حقيقية!..

وإذا كان الصدق مطلوبًا في السيرة الذاتية، فإن الاعتراف بالضعف الإنساني مطلوب كذلك. وأهم ما تتميز به اعترافات جان جاك روسو، وأيام طه حسين، وسجن عمر الحكيم، أنها عرت نفوس أصحابها، دون أن تجاوز ذلك إلى تعرية أجسادهم، كما فعلت السيرة الإباحية الخبز الحافي. والليالي - بصفحاتها التي تجاوزت الأربعمائة - تنبض بصدق حقيقي فيما روته، ولكنها أغفلت الكثير مما يضيف إلى السيرة ويثريها، تجنب طه وادي ما قد يضطره إلى نقيض الصدق، فجاءت الملامح الشخصية باهتة بما لا يُماس بالملامح العامة. إن الكاتب لا يطالعنا بنقيصة واحدة، أو خطيئة ارتكبها - ولو مضطرًا - في امتداد روايته للياليه.

لقد كان دوما في موقف القوة ومناصرة الحق ودرء الباطل، حتى في صباه الباكر يهمل ما يجتازه المرء بالضرورة من تجارب ساذجة. والحق أني كنت أتمنى على الكاتب، الذي أسرف في التأكيد على أعوام القوة، أن يشير - قليلاً - إلى لحظات الضعف، فالمتلقي - مثل الكاتب - إنسان، وفيه ما في الكاتب من عوامل السلب والإيجاب، والقوة والضعف.

أخيرًا، فلعلنا إذا أهملنا السيرة السوداء لمحمد شكري، فإن ليالي طه وادي هي أول ما صدر في هذا اللون من أحد أدباء الستينيات.. فهي تمثل - في الأقل - حافزًا لسواه من أبناء ذلك الجيل العظيم، حتى يقدموا صورة الفترة من خلال أدب السيرة، ولكنها - بالقطع - تتجاوز ذلك، لتمثل إضافة مؤكدة إلى ذلك اللون الأدبي الذي تخلو منه - أو تكاد - مكتبتنا العربية[*].

محمد جبريل

* * *

[*] مجلة "نزوى" - عمان - نوفمبر ١٩٩٢م.

الذاتية والغَيْرية في .. ليالى طه وادي

دكتور: عبد البديع عبد الله
أستاذ الأدب الحديث

كليه التربية ببور سعيد

السيرة الذاتية فن من الفنون الأدبية حديثة الازدهار في الأدب العربي المعاصر.ومع أن كتابة السير تقوم في الأساس على سرد العالم الذاتي لصاحب السيرة، أي أنها حكاية شخصية، تقوم أيضًا – في الأعمال الجيدة – على اتخاذ الجانب الشخصى مرتكزًا تبنى عليه العالم الذي يتحرك فيه الشخص، بحيث تكون صورة للعالم من خلال ممارسة البطل لحياته في زمن ما، ولهذا تتميز السيرة بشمول النظرة إلى الذات والآخرين، وبالقدرة على جمع الكثير من مفردات الحياة الشخصية وإعلائها إلى مستوى الجامع المشترك بتحويل الذاتي إلى موضوعي من خلال مرشح هام يشكله الوجدان الجمعي، ويتشكل من خلاله كل ما هو عام بعرض ما هو شخصي.

لماذا تكتب السيرة؟: لدينا مجموعة أسباب تؤدي بصاحب السيرة إلى الكتابة عن نفسه كتابة كاشفة. ومن هذه الأسباب إحساس الكاتب بأهميته وأهمية الدور الذي قام به في الحياة الاجتماعية في فترة ما. وتتنوع أهمية الشخص بين النجاح الشخصي في تحقيق مكانة أدبية عالية بعد اجتياز مُحبطات كثيرة، نموذج طه حسين مثلا، أو تحقيق نجاح اقتصادي يفيد منه المجتمع من خلال توظيف إمكانات مبعثرة وغير مؤثرة، وتحويلها إلى صروح اقتصادية هامة نموذج طلعت حرب، أو القيام بدور تنبيهي حضاري للمجتمع الصغير أو الأمة بأسرها، وهنا تتلاقى أمثلة كثيرة أذكر منها نموذج الطهطاوي.

كذلك من الأسباب الداعية إلى كتابة السيرة الإحساس بالتطور الحضاري في

المجتمع وخاصة في فترات التحول الكبرى، وإحساس الكاتب بضرورة رصد أنماط حياة، تنسحب من أمام عيوننا مفسحة المجال لحياة جديدة، تنمو أمامها – وهذا التحول كان أحد أهم أسباب ظهور فن القص. وهو أيضًا من أسباب كتابة السيرة الأدبية – فالكاتب في هذه الحالة يشبه عين الكاميرا في أنه يلتقط صورة الحياة ليثبتها من خلال رؤيتها متحركة، ليؤكد على أهمية الثوابت في عالم من المتغيرات.

ولم يعرف الأدب العربي فنون الترجمة بدرجاتها وأنواعها بدءًا من كتابة اليوميات والمذكرات والاعترافات إلى كتابة السير الذاتية، **لأن الحياة الشخصية لدينا تعد من الأمور غير القابلة للتصريح بحكم ميل الإنسان العربى في مجتمعاتنا إلى التكتم والإخفاء.** كما أن المكاسب التي يحققها الإنسان العظيم في حياته قد تتعارض مع بداياته المتواضعة التي يظن أن الحديث عنها نبش في الماضى يعري ما لا يجب أن يراه غيره. وقد يكون تصريحه سببًا في إضعافه أمام منافسيه أو محبيه على حد سواء، لذلك يدهش الكثيرون عندما يتحدث إنسان عن تجاربه في الحياة، ويطيل الحديث عن المعاناة في أيامه الأولى حتى يكون قد حقق لنفسه منزلتها الرفيعة في مجال من المجالات، ويصفونه – بالعصامي – بصورة يبدو وكأنه حالة خاصة غير قابلة للتكرار، مع أن الأساس في الحديث عن التجارب الأولى، إفادة الأجيال الجديدة من خبرة الأجيال السابقة.

وقد أدى الإكثار من نشر المذكرات والسير الذاتية للشخصيات العامة في العالم من رجال فكر وساسة وقادة إلى لفت انتباه المثقف العربي إلى أهمية هذا النوع من الكتابة، خاصة بعد أن هدت هذه الكتابات علماء النفس التحليلي إلى معرفة دوافع السلوك لدى الشخصية، مما يؤدي إلى نوع من التوقى عند قراءة فعل معين بمعرفة دوافعه واستنتاج ما يمكن استنتاجه من نتائج.

وقد ظهرت كتابات كثيرة في هذا الاتجاه عند مثقفينا وأدبائنا في العصر الحديث، لعل من أولها 'الأيام' لطه حسين، و'في بيتي' للعقاد. كانت الأيام قراءة مستفيضة لحياة صاحبها منذ وعي طفولته إلى أن صار واحدًا من رجال عصره؛ أما

في بيتي". فهي الجانب الذي صرح به صاحبه وسمح للآخرين أن يشاركوه معرفته. وكتب كثير من الأدباء والساسة مذكرات نشر بعضها، وفقد أو أهمل بعضها الآخر. وقد نشرت بأخرة مذكرات لسعد زغلول كانت مهملة، وبعض أوراق مصطفى كامل ومحمد فريد. ومن الأدباء نشرت مذكرات الدكتور محمد حسين هيكل والدكتور زكي مبارك والدكتور سيد عويس عالم الاجتماع. ولكن العقد السابع من هذا القرن شهد انفجارًا في كتابة المذكرات والسير. وأكثر هذه المذكرات شهادات – دقيقة أو غير دقيقة – على العصر الذي عاشه أصحاب هذه الكتابات التي بدت وكأنها محاولات لإعادة صياغة التاريخ من وجهة نظر الكاتب، واستمرت هذه الموجة إلى أوائل الثمانينيات فبدأت في الانحسار. وأهم مجموعة يمكن استخلاصها من هذه الكتابات – وإن لم يندرج تحت مسمى السيرة – كتابات الدكاترة والأساتذة، ثروت عكاشة، ومحمود رياض، ومحمد فوزي، وحلمي سلام، ولويس عوض، وسيد عويس، وطه وادي. وفيما عدا كتابات سيد عويس ولويس عوض وطه وادي، تعد هذه الكتابات محاولة لإبراء الذمة أمام القراء، وشهادة على عصر انتهى وكثرت فيه الأقاويل. أما أوراق العمر ومذكرات طالب بعثة والليالي فهي بحق السير الذاتية التي تزاوج فيها الخاص بالعام على تفاوت في الدرجة، فصاحب أوراق العمر أو مذكرات طالب بعثة، يشعر بالأهمية الخاصة لذاته، بينما يسقط صاحب "الليالي" كل الأهمية على المكان والزمان والعالم المحيط. ويكتفي من كل هذا بدور الراوي السارد، الذي تكفيه دقة الرصد وأمانة السرد طريقًا لتحقيق القيمة الأدبية.

ويتكون الجانب الذاتي لتاريخ صاحب (الليالي) من حياته الأولى في قريته، حيث تعيش عشرات الأسر الحياة ذاتها، يُسعد الواحدة منها ما يسعد غيرها، ويُشقى الواحدة منها ما يشقي غيرها. صورة اجتماعية تعيشها الأسرة في القرية، والأسر في القرى الأخرى. تختلف فيها المسميات، لكن الروح والنمط متفقان. أما الجانب الموضوعي فيميز الانطباع الذي يترجم أحوال القرية من استعراض

حالاتها الفردية. والقرية التي عاش فيها البطل في الأربعينيات من هذا القرن، كما يرويها صاحب السيرة الدكتور طه وادي هي النموذج المتكرر في الوحدات الاجتماعية الريفية، ومفردات الحياة في القرية، هي: "المسجد والكتّاب – لتحفيظ القرآن وتجويده، الخطوة الأولى في الطريق إلى رحاب الأزهر – والمدرسة الإلزامية الابتدائية" – التي تؤدي إلى التعليم خارج القرية في المدرسة الثانوية والجامعة، إن أتيحت الظروف وحسن الحظ – وترعة الماء للرى والشرب، وماكينة الطحين لطحن الغلال، والجبانة لدفن الموتى، والقصر الذي يملكه صاحب أكبر زمام بالقرية، والدور حيث يسكن الأغلبية من أبناء القرية وصغار ملاكها. وبيت العمدة ومضيفته، والتليفون الوحيد بالقرية فيما عدا تليفون صاحب القصر، وحجرة السلاحليك رمز الهيبة والسيادة للدولة. أما المستشفى فغير موجودة بالقرية، وبديلها حلاق الصحة يقوم بدور الطبيب والصيدلي، يداوي المرضى ويفتح الأورام ويطهر الجروح ويطاهر الأطفال.

هذا النموذج الاجتماعي الذي عاشه البطل صاحب السيرة، واستشعر فيه روح القرية الآمنة الهادئة في طفولته، بدأ يتآكل ليحل محله شكل آخر من أشكال العلاقات بين البشر لا يرضيه، لأنه يخرّب الأساس الذي قامت عليه الحياة الاجتماعية بين أبناء الريف منذ عرفت القرية حياتها إلى هذا الزمان. لا يرضيه، لأنه نموذج حياة تحول من الصفاء النفسي وسعة الصدر وتفاني الفرد في الجماعة، إلى نموذج تعاظمت فيه الذوات وتعارضت المصالح بين أبناء الأسرة الواحدة، حتى صار المبدأ الأثير لدى أبنائها: "أنا.. ومن بعدى يحدث ما يحدث". اختفت روح التسامح والعفو، وحل محلها التحفز والتربص حتى بين الأهل في الأسرة الواحدة. وبعد أن كانت الأزمات تتجمد في أجواء المحبة والمواجهة المتسامحة وتتلاشى بالضحك والتندر فتطوى صفحتها قبل أن تتصاعد أبخرتها، نشأت بين الأهل حساسيات مرضية نتيجة البغض والحسد لأي مكسب يحققه فرد ويتميز به عن بقية الناس أو يعجز أحد الأبناء عن المنافسة فيصب جام غضبه على الناجح.

وهذان مثلان بسيطان يعبران عن مدى التحول النفسي لأبناء الأسرة، الأول يرويه صاحب السيرة عن إحدى شخصياتها "العم غازي: " أنه كان مسرفًا إلى حد الإتلاف. يروى أنه جلس ذات مرة في دكان بقالة بالقرية، وأكل بثمن ربع فدان حلوى "ملبن". ومرت الحادثة بالتندر والفكاهة برغم خسارة قدر من المال كان ذخيرة الأسرة للحياة أياما كثيرة، واحتملت الأسرة هذا التصرف وامتصته وسارت بها سفينة الحياة. أما الموقف الآخر المضاد فوقع عندما ذهب صاحب "الليالي" مع أخيه حامد إلى عمهما أحمد ليقترضا منه مبلغًا صغيرًا يحتاجه الطالب الجامعي ليسدد مصروف التحاقه بالجامعة لحين الانتهاء من جنى القطن وبيعه خلال شهر واحد، فيرفض العم ويقسم أن ليس معه مال. وبعد أن يخرجا من دار العم، تصفع زوجة العم الباب خلفهما بشدة ، ويسمعان العم يقول ساخرًا:

- لماذا يعلم من ليس عنده مال؟!

وسبب الرفض أن ابن العم الثرى رسب بجدارة في الثانوية، ولم يحقق حلم أبيه في الالتحاق بالجامعة، فحقد العم وأسرته على الأخ وابنه، لأنه نجح بتفوق بالرغم من الفقر وصعوبة الحياة. وهذا التحول في طبيعة العلاقات داخل الأسرة الصغيرة، يقابل نظيره داخل المجتمع الكبير، وكلاهما كان الحافز لصاحب السيرة إلى رصد الحياة في قريته رصدًا أقرب إلى التسجيلية، وتحليل أسبابه ورصد التحولات الأهم في نفوس أبناء القرية، وفي العلاقات الأسرية، وكأنه يصرخ لنعود إلى الأيام الجميلة الماضية، مع أنه الأكثر إحساسًا باستحالة تلك العودة لتراكم المصالح الجديدة، ومنطق المنفعة على أجواء المودة والمحبة. خذ مثلاً موقف أحد الأقارب ممن يعملون في حقل التعليم وحضه الوالد على التقديم لابنه في المدرسة الابتدائية (الإعدادية) لما لاحظه من نبوغ مبكر عليه، فكان العرض نقطة تحول في حياة الطفل أسرعت به إلى المدرسة الإعدادية؛ وبآلية التطور انتقل إلى المدرسة الثانوية، وبالتفوق دخل الجامعة وتخرج واشتغل وثقف نفسه بنفسه، وأكمل خطوات التعليم العالي حتى صار أستاذًا في مجال تخصصه. في هذا الجانب

من الإحساس بالواجب وحب الغير كان الدفع في طريق التطور صفة مشتركة بين أبناء المجتمع الصغير والكبير. الأم في بيتها تعرف واجبها، والمعلم في مدرسته، والأب في حقله وبيته. **عصر ذهبي كما يصفه طه وادي صاحب الليالي**، وكل ما يميزه أن الإنسان فيه يؤدي واجبه بالإخلاص الواجب قبل أن يفكر في حقوقه بالإلحاح الزائد. يقول في سيرته: "أنجبت الأم عشرة من الأبناء والبنات وربتهم وحدها. كانت تطبخ الطعام على "الكانون" بالحطب، وتخبز العيش في الفرن بقش الأرز وحطب القطن والذرة، وتغسل الملابس في الطشت كل يومين على الأكثر، وتحلب الجاموسة، وأحيانًا تضع لها وللحمار بعض العلف من التبن والدريس، وتربى الدجاج والبط والأوز والأرانب، لذا لم يكونوا يشترون اللحم إلا في الأعياد." ويعلق: "لا شك أن البيت بغير امرأة صالحة حفرة من حُفر الجحيم". أما الأب فيعمل في حقله حتى ينتهي النهار فيجلس في المندرة بين رجال القرية جلسات مسامرة ومصالحة بين المتخاصمين من أبناء قريته، ويقضى حاجات أهله وأصدقائه بكل ما أوتى من استطاعة ولباقة، يميزه الحياء الشديد ولا سيما في المعاملات المادية.

كما هو الحال داخل الأسرة كان الحال في المجتمع، فالمعلم يتفانى في عمله ولا يبخل على تلاميذه بذخيرته الثقافية، مما حدا بالمؤلف إلى التأكيد على الجوانب المضيئة في هذا الحقل: "كان المعلمون مثال الأمانة والحرص على الإفادة، حتى مدرسى الرسم والموسيقى والتربية الرياضية. بالطبع.. لم يكن هناك شيء اسمه الدروس الخصوصية. كان التعليم في تلك المرحلة الذهبية رسالة مقدسة عند المعلم والمتعلم. ولا شك أن انضباط حركة التعليم هو الخطوة الأساسية الأولى لانضباط سير الحياة في كافة نواحيها، وإذا فسد التعليم في أية مرحلة، فقل إن كل شيء فسد". هكذا يخرج صاحب الليالي إلى الحكم العام من خلال الحديث عن ظاهرة من الظواهر، ولهذا رحب بقرار "طه حسين" حينما كان وزيرًا للمعارف بمجانية التعليم باعتباره أساس بناء الأمة، فهو للإنسان كالماء والهواء بدونهما لا وجود له.

وإذا كان الإنسان الفرد قد حقق سعادته الشخصية بالنجاح والتفوق والمكانة المرموقة في المجتمع، فقد تظل هذه السعادة غير مطمئنة لأنها لا تقوم على قاعدة عامة وأساس مشترك، بل نتيجة اجتهاد فردي، ولهذا يسعى صاحبنا ويفكر في كيفية الانتقال بالنجاح الفردي إلى نجاح عام باقتراح ما يرى أنه يخدم مجتمعه الكبير، فيكون مردود هذا النجاح دفعًا للإنسان على قاعدة راسخة. وفي إطار هذا الاهتمام الاجتماعي العام وقف عند كبريات القضايا الاجتماعية التي كان لها تأثيرها على المجتمع كله كقضايا التعليم والزراعة والصناعة. **ويقف صاحب الليالى وقفة طويلة أمام مشكلات التعليم في جميع مراحله ناقدًا مقترحًا الحلول،** ولكنه يطيل الوقفة أمام التعليم الجامعي وما بعد الجامعي مستقبل الأمة وعقلها. ويبدأ بالجامعة الأزهرية ثم ينتقل إلى بقية الجامعات. ووقفته إصلاحية ترتكز النظرة فيها على سلبيات التوسع في إنشاء الجامعات، ويتساءل عن حاجة الوطن وقدرة الخريجين، ويبحث عن البدائل المطروحة وغير المطروحة للوصول بالتعليم إلى المسار الصحيح. ويلح في التركيز على أهمية العودة بتوسع إلى نظام البعثات، ليظل تيار الاحتكاك بالجامعات الكبرى في العالم قائمًا، ولتتلاقح الأفكار وتخصب الحياة الفكرية والعلمية. وفي هذا الإطار ينبه لأهمية المكتبات والمعامل المختبرات في خدمة البحث العلمي بتوفير الآليات والأجهزة العالية التقنية والكفاءة، والاشتراك في بنوك المعلومات لخدمة العمل البحثي والمعرفي. كذلك ينادى باستقلال الجامعة، لتكون لها كلمتها كما كانت الجامعات في عصر المجلس الأعلى للجامعات. ويضيف مجموعة اقتراحات إدارية للارتقاء بأحوال هيئة التدريس التي هي في الأصل الواجهة العلمية للمجتمع. ويطيل المقارنة بين أجيال الأساتذة وأجيال التلاميذ منهيًا المقارنة لصالح الأساتذة الذين أتيحت لهم فرص البعثات بالخارج، بينما هذا الجيل ينحت في الصخر محرومًا من هذه الحقوق.

وتمضي الليالي مستمرة مع هموم صاحبها الدكتور طه وادي – وهي جزء من هموم المثقف في المجتمع منذ تنوع حديثه بين الآلام والآمال - حتى يختمها

بنصيحة إلى ولده تذكرنا بوصايا الحكماء الأقدمين لأبنائهم، رغبة في عصر خبرتهم وتقديمها جاهزة لهم ناسيًا أومتناسيًا أن التجربة طريق الوصول إلى الحقيقة، ومهما كانت الآمال صادقة فمصادرة التجربة قد تحد من المعرفة.

وبعد.. فالليالي كما تبدو من اسمها – بقصدٍ أو بغير قصد – معارضة للأيام، ولكنها معارضة تقف عند حدود العنوان، فالمنهج الذي اتبعه طه وادي بعد به عن التركيز على ذاته والنظر إلى العالم الخارجي من منظوره الشخصي، إلى أن يكون بقعة الضوء التي تضيء العالم المحيط لنراه وإن أنكرت الشخصية ذاتها. وهذا لا يُخفى ولا يُنقص من إعجاب الدكتور طه وادي بالدكتور طه حسين إلى حد أنه كان يتسلل إلى قاعة المحاضرات التي يلقى فيها طه حسين محاضراته على طلاب السنة النهائية بكلية الآداب، وهو ما زال طالبا بالسنة الأولى، بل إنه أطلق على أحد أبنائه اسم "مؤنس" تيمنًا بمؤنس طه حسين. **أخيرًا فإن ليالي طه وادي تعد من أهم نصوص السيرة الذاتية ذات الإطار الأدبي والرؤية الإنسانية الرحبة**(*).

دكتور / عبد البديع عبد الله

* * *

(*) جريدة الجزيرة – السعودية في ١٦ رجب ١٤١٥ = ١٨ ديسمبر ١٩٩٤.

الليالي: قراءة في سيرة طه وادي الذاتية

دكتور/ سمر روحي الفيصل
أديب.. وناقد سوري
أستاذ بجامعة الإمارات العربية

لا فائدة كبيرة، في أثناء تحليل سيرة طه وادي الذاتية، من الادعاء بأن هناك أسسًا منهجية مستقرة للسيرة الذاتية يمكنني قياس سيرة طه وادي إليها، ذلك لأننا ما زلنا نفتقر إلى نظرية نقدية خاصة بهذا الجنس الأدبي، شأننا في ذلك شأن الآداب الأجنبية التي تعتقد بأن الأوان لم يحن بعد لصوغ نظرية دقيقة يمكن الاتفاق على صحتها[1]. ولا يعني ذلك، في الوقت نفسه، أن قراءة سيرة طه وادي الذاتية انطباعية لا سند لمحاولتها تفكيك هذه السيرة وإعادة تركيبها، بل هي قراءة شبه منهجية تملك أفكارًا أقرب إلى التماسك، نابعة من التراكم الكمي للسير الذاتية العربية، ومن تحليل نصوصها القديمة والحديثة. والأمل أن ترفد هذه القراءة السياق المعرفي للسير الذاتية العربية بنظرات موضوعية، تُعزز الاتجاه العربي إلى اقتراح نظرية نقدية ذات أساس فلسفي مقبول.

* * *

١- **الحوافز:** ليست هناك سيرة ذاتية خالية من حوافز دفعت كاتبها إلى تدوينها، سواء أكانت هذه الحوافز عقلانية أم عاطفية، وسواء أصرح كاتب السيرة بهذه الحوافز أم لم يصرح بها. فالحوافز دوافع تُؤثر في بناء السيرة، وتُحدد الاتجاه العام للسرد فيها. ولم تكن معرفة ذلك بعيدة عن وعي طه وادي عندما كتب (الليالي) [2]، وعدها (شهادة) موجهة إلي ابنه (مؤنس)، قال له فيها: (**إن هذه الشهادة ـ يابني ـ صفحة من تاريخ جيل يتمنى إليه أبوك. ولست أرضى لك، ولا أظنك ترضى لنفسك، أن تبدد تراثا ورثته، وألا تصون أمانة ائتمنت عليها. فلعل**

لك في هذه الليالي عبرة، تزيدك أملا في المستقبل، وحرصا على مواصلة الطريق، حتى تستبين النصح قبل أن يأتي ضحى الغد)[٣].

انطلق طه وادي، كما هو واضح، من حافز عقلاني صرف، هو أن سيرته الذاتية (شهادة) على تاريخ الجيل الذي ينتمي إليه. وقد تكفل سياق السيرة بتوضيح المراد من تاريخ هذا الجيل، فإذا هو الأحلام التي راودت طه والمجايلين له، والصعوبات التي واجهتهم في أثناء تلقيهم العلم، والإحباطات والهزائم والأفراح الصغيرة والكبيرة التي عاصروها، وعانوا منها في وطنهم الصغير وأمتهم العربية، وفي علاقاتهم الشخصية والأسرية والاجتماعية والأكاديمية. إنها شهادة قدمها طه وادي انطلاقا من أنه يمثل جيله؛ **أي أن سيرته الذاتية تمثيل رمزي لجيل ووطن وأمة، أو هي – بتعبير آخر – حديث عن الذات يعكس العام في الوقت نفسه.** وهذا يعني أن هناك حافزًا آخر عقلانيًا مضمرًا هو اعتقاد طه وادي بأن سيرته الذاتية ذات قيمة تاريخية، يصح الاعتماد عليها، بل يجب على ابنه مؤنس انطلاقًا من هذه القيمة ألا يبدد (تراثًا) ورثه عن أبيه، وأن يصون (الأمانة) التي ائتمن عليها. فأبوه لم يخلف له مالاً، بل خلف له شيئًا أكثر قيمة وأهمية من المال، هو (نضال فردي) تنعكس من خلاله طبيعة حياة الجيل الذي عاصر ثورة يوليو/ تموز ١٩٥٢ في طموحاتها وإنجازاتها وانكساراتها، وذاق مرارة هزيمة يونيو/ حزيران ١٩٦٧، وانتشى بنصر أكتوبر/ تشرين الأول ١٩٧٣، ولاحظ أساليب تغيير المجتمع وتبديل مؤسساته ومفهوماته. إن حياة شهدت هذه الأحداث الجسام تستحق أن تُدون ليقرأها الآخرون الذين لم يعاصروها، ويتخذوا منها (عبرة) تزيدهم، كما تزيد مؤنسًا، أملاً في المستقبل، وحرصًا على مواصلة الطريق.

إن منح قيمة للحياة الفردية التي تعكس الحياة العامة ينم في الوقت نفسه على حافز عاطفي مضمر هو الغرور. ولكن الغرور، هنا، غرور إبداعي إيجابي، لأنه حافز من حوافز كتابة السيرة الذاتية. فلولا هذا الغرور بقيمة الحياة الفردية لما كان هناك مسوغ لتقديم الشهادة. فمن يشهد يملك المعرفة، ويرى من واجبه أن يقدمها

للأبناء حتى تُصبح عبرة لهم وجزءًا من تجربتهم.

هناك - في هذا المجال - سؤال يحكم (الليالي) كما يحكم غيرها من السير الذاتية، هو: **هل تنبع قيمة التجربة الفردية من الأحداث المهمة التي مر بها صاحبها، أو تنبع قيمتها من ذاتها وقدرات صاحبها الفنية؟**. أرى من المفيد أن نُغلب الإجابة الثانية، ونهمل الإجابة الأولى. فالسيرة الذاتية فن أدبي تنبع قيمته من قدرة صاحبه الفنية على سرد أحداث حياته. والسرد، كما هو معروف، فن ينتج المتعة الفنية التي لا يقدر عليها غير الأديب. أما الأحداث المهمة، أو غير المهمة، **فهي عوامل** خارجية لا قيمة لها بحد ذاتها في السيرة الذاتية، لأن السيرة ليست تاريخًا يدونه مؤرخ، بل هي فن يكتبه أديب. فلا شهرة إنسان ما، ولا الأحداث المهمة التي عاصرها إنسان آخر، كافية لمنح السيرة قيمة، أية قيمة، إذا لم ينهض بالصوغ فنان يملك أساليب السرد الشائقة المؤثرة. وإلا فإن أي إنسان قادر على أن يكتب سيرته الذاتية. **ومن ثم فإن (الشهادة) التي قدمها طه وادي في (الليالي) لم تكتسب قيمتها من رصد الأحداث، بل اكتسبت هذه القيمة من طريقة سرد هذه الأحداث. وهذا يعني، أيضًا، أن حوافز الشهادة والقيمة والغرور حوافز معبرة عما يملكه طه وادي،** شأنها في ذلك شأن الحوافز التي دفعت طه حسين إلى كتابة (الأيام)، ولويس عوض إلى كتابة (أوراق العمر)، ونقولا زيادة إلى كتابة (أيامي)، وإحسان عباس إلى كتابة (غربة الراعي)... ولكن هذه الحوافز، وغيرها مما سأذكره بعد، اكتسبت قيمتها الفنية من قدرات أصحابها الفنية على سرد ما وعوه وصرحوا به من حوافز عقلانية، وما استُنبط من سيرهم من حوافز عاطفية مضمرة، أي أن الحافز دافع داخلي يمكن أن يتوافر لدى أي إنسان يرغب في كتابة سيرته الذاتية، **ولكن هذا الحافز لا ينشىء فنًا إذا لم يكن صاحبه أديبًا قادرًا على الإمتاع والتأثير والإقناع**. وبهذا وحده تلتقي الحوافز الأحداث الخارجية في جانبيها العام والخاص.

وعلى الرغم من أن حافزي الشهادة والقيمة العقلانيين، وحافز الغرور

العاطفي، دوافع فاعلة تدعو إلى كتابة (الليالي)، فإنها ليست الدوافع الفاعلة الوحيدة. فنص (الليالي) يشير إلى مجموعة أخرى من الحوافز العقلانية والمضمرة، أسهمت في حث طه وادي على كتابة سيرته الذاتية. أقربها إلينا وأكثرها أهمية ما عبرت عنه الفقرة التي ذكرها في خواتيم سيرته، وهي: (**لقد كتبتُ كتابي هذا إليك، وبيني وبينك آلاف الأميال، وبحار وصحاري وأرض وسماء، فأنت في بر مصر المحروسة وأنا في دولة قطر الشقيقة، أعمل معارً ا في جامعتها، وأعيش وحيدًا رهين الدار والغربة. وقد قاسيت هنا وتعذبت، ودخلت معارك وخصومات، كنت فيها جميعًا صاحب حق وصاحب رأي سليم. وقد حدثت بيني وبين بعض الزملاء واقعة، اكتشفت بعدها أن أكثر العلاقات قائم على دخل، وأن الذين قد تحسبهم من الأنصار لك، سرعان ما يكونون أول المهاجرين عنك، وأن أي سر يذاع بعد أول لقاء، وأن كثيرًا من المعارف والأصدقاء خصوم وأعداء. فآثرت السلامة، وقلت إن الفتنة قد أقبلت كقطع الليل المظلمة، وإن العاقل من نجا بنفسه من معارك وقضايا لا ناقة له فيها ولا بعير. فألزمتُ نفسي حدود بيتي، وجلست أستدعي هذه الذكريات البعيدة، قائلاً لنفسي قولة أرددها كثيرًا: لا شيء يجعلنا عظماء سوى ألم عظيم. وكنت أستلهم مداد القلم من جمر الألم، وأستمد الفكرة من حرارة الوحدة، وأستنشق عبير الذكرى من سكون الوحشة**)[٤].

تعج الفقرة السابقة بالحوافز العقلانية الواضحة المحددة، وبالحوافز المضمرة التي نتجت عنها، وأسهمت معها في إنتاج (الليالي). أما الحوافز العقلانية فثلاثة هي: ابتعاد طه وادي عن أسرته المقيمة في مصر، وحياته وحيدًا في غربته، ومعاناته الشخصية من زملائه ومعارفه. ولا أظن أن الغربة والوحدة كانتا وحدهما كافيتين لحفز طه إلى كتابة الليالي، ذلك لأن (الحنين) الذي نتج عنهما (مؤقت) و(معلل) في الوقت نفسه. فهو (مؤقت) لأن صاحبه على يقين من أن وجوده في مغتربه غير دائم، و(معلل) لأن صاحبه اختاره بنفسه سدًا للذريعة الاقتصادية. ولو كان اغتراب طه وادي قسريًا، كما هي حال السياسيين والملاحقين من بلدانهم، لما كان

الحنين مؤقتًا ولا معللاً لديه. ولا أظن، أيضًا، أن (المعاناة) في الغربة كافية وحدها لحفز طه وادي إلى كتابة الليالي، فالغربة والكربة المصاحبة لها (مشتركتان بين المغتربين). ولكن كربة الغربة تبقى مقبولة لدى المغتربين ما دامت متعلقة بشئون الحياة اليومية وعلاقات العمل ومعرفة معادن الناس. وهذه كلها، الغربة والوحدة والمعاناة، توافرت لدى طه وادي في مغتربه في (الإمارات)، فبدت في نفسه، كما بدت في نفوس المغتربين، عادية غير قابلة للارتقاء إلى مرتبة الحوافز. ثم توافرت هي نفسها لديه في مغتربه في (قطر)، فأثرت فيه وصارت حوافز منتجة لليالي. فما تعليل ذلك؟.

يخيل إلى أن هناك تعليلاً مقبولاً نابعًا من طبيعة طه وادي الشخصية. **فهو إنسان حساس، أديب فنان، مسالم، ولكنه معتد برأيه وكرامته، حنون مرتبط بزوجته وأولاده، وفيٌّ لأمته وأهله وأصدقائه ووطنه**[٥]. وعندما اغترب، أول مرة في الإمارات، لم يواجه تهديدًا حقيقيًا لهذه الطبيعة التي تُشكل هويته. فقد كان شابًا راغبًا في تحسين وضعه المادي، ولذلك تكيف مع الغربة والوحدة، وتصدى لمن أهان مصر وعبر عن رأيه في هذا الحدث. ولم يكن التقويم الذي ساقه في (الليالي) لحاله في السنة الأولى من الاغتراب غير تعبير لفظي عن حساسية الأديب وحنين الأب والزوج واستنكار الأكاديمي. قال في هذا التقويم: (شيئًا فشيئًا أحس أنه يعيش في لظى عدة دوائر محكمة: دائرة البعد عن الوطن، ودائرة فراق الأهل، ودائرة البعد عن الأضواء، ودائرة العزلة عن مسيرة الثقافة، ودائرة اكتساب خصومات جديدة، ودائرة الوحدة والعزلة، وأخيرًا دائرة الفراغ والغربة. أحس أنه يتشرنق داخل تلك الدوائر المركبة، وأن المال مهما جل شأنه لا يعدل لحظة اكتئاب واغتراب) [٦]. بلى إنها لحظة اكتئاب واغتراب مؤقتة مقبولة، ضخمها إحساس الأديب وفجيعة الأكاديمي بسلوك زملائه وحنين الأب والزوج إلى اسرته. وقد زالت هذه اللحظة في السنة الثانية، لأن طه وادي جلب أسرته إلى الإمارات، واعتاد سلوك زملائه في الجامعة، ومن ثم قوم سنة اغترابه الثانية تقويمًا مغايرًا

خاليًا من المبالغة الواضحة في تقويمه السنة الأولى. لقد (مضت السنة بغير هموم كبيرة، وشغله وجود الأسرة عن كثير من مشاعر الوحدة والغربة التي طالما عانى منها في السنة الماضية) [٧]. ولو شكلت الوحدة والغربة والمعاناة في السنة الأولى أي تهديد لهوية طه وادي لما نسيها وشُغل عنها في السنة الثانية من اغترابه في الإمارات.

كيف نُعلل – إذًا – ، انتقال غربة طه وادي ووحدته ومعاناته الشخصية إلى مرتبة الحوافز المفضية إلى كتابة سيرته الذاتية (الليالي) في أثناء اغترابه في قطر؟. أعتقد أن (درجة) الغربة والوحدة والمعاناة في (قطر) اختلفت عما كانت عليه في الإمارات. فقد سافر طه وادي إلى الإمارات عام ١٩٧٧ وهو شاب عمره أربعون سنة، في حين بلغ مرحلة النضج عندما سافر إلى قطر عام ١٩٨٨ وعمره إحدى وخمسون سنة. والنضج عنصر ذو شأن في كتابة السيرة الذاتية، إن جورج ماي نص صراحة على أن الكُتاب الغربيين الذين كتبوا سيرهم الذاتية اشتركوا في أنهم كتبوا هذه السير في سن النضج[٨].. بعد بلوغهم الخمسين[٩]، (وما شذ عن ذلك فنادر)[١٠]. كما نص على أن مسوغ النضج هنا هو أن الكاتب لا يشعر بالحاجة إلى استحضار مسار حياته، ولا يقدر على ذلك (إلا إذا مرت عليه فترة من الزمن كافية لتمكينه من العكوف على حياته بالدرس) [١١]. وثمة عنصر آخر مصاحب للنضج هو (الشهرة)، لأنه لا معنى لأن يكتب إنسان سيرة حياته وهو مغمور لا يعرفه أحد. وعلى الرغم من أن (الشهرة) نسبية فإن سياق الليالي يشير إلى أن (شهرة) طه وادي الحقيقية ذاعت بعد مغادرته الإمارات إلى مصر. فقد انصرف إلى العمل الأكاديمي مشرفًا على طلاب الدراسات العليا[١٢]، ونشر عددًا من كتبه ومجموعاته القصصية[١٣]، وشارك في الندوات والمحاضرات ولجان التحكيم، وأسهم في الإذاعة والتلفاز، فأصبح علمًا مشهورًا.

كان للنضج والشهرة تأثير سلبي في حياة طه وادي المعيشية والأكاديمية في قطر. فالغربة، هذه المرة، غربة أديب بلغ مرحلة النضج، بل هي غربة أديب مشهور

عمق في نفسه حب أسرته، وغدا من الصعوبة عيشه وحيدًا في مغتربه، بعيدًا عن (الأضواء الأدبية) التي حققت أمنياته وأحلامه وخلفت فيه نوعا من الرضا النفسي عن الذات. وقد أُضيفت المعاناة الشخصية إلى الغربة والوحدة، فكانت هذه المرة مؤلمة لأنها هددت هويته، وغير مقبولة ولا محتملة لأن صاحبها حساس مسالم غير قادر على مجابهتها وهو المعتد برأيه وكرامته. وقد ذكر طه وادي في خطابه لابنه مؤنس نتفًا دالة على ذلك كله. فهو وحيد رهين الدار والغربة، يعاني من معارك وخصومات كان فيها صاحب حق ورأي، ولكنه آثر السلامة لأن العاقل مَن نجا بنفسه بعد إقبال الفتنة كقطع الليل المظلمة. ولعل ذلك كله خلخل توازنه النفسي، وجعل الغربة والوحدة والمعاناة الشخصية - ومعهما ما سبق ذكره عن الشهادة والقيمة والغرور - تصبح حوافز إلى كتابة سيرته الذاتية. فهذه الكتابة تعني أن يستعيد أحداث حياته؛ أي أن يستعيد كفاحه وعمله الدؤوب اللذين قاداه إلى الشهرة وجعلا لحياته معنى. وفي ذلك راحة لنفسه واطمئنان لأناه بأن هويته ما زالت سليمة لم يمسسها سوء[١٥] - رغم التهديد الذي تعرضت له في مغتربها. **وبذلك تصبح الحاجة إلى إعادة التوازن إلى نفس الكاتب، أو هويته المهددة، حافزًا مضمرًا إلى كتابة السيرة. كما تصبح السعادة الناشئة عن استعادة هذه الأحداث، وعن الرضا عن النفس، حافزًا آخر مضمرًا إلى كتابة السيرة الذاتية.**

وثمة حافز آخر مضمر أشار إليه طه وادي قائلا: (فألزمتُ نفسي حدود بيتي، وجلست أستدعى هذه الذكريات البعيدة)[١٦]. فقد انسحب من المواجهة، وآثر السلامة، وحبس نفسه في منزله، وراح يستدعى حياته الماضية. وليس هذا الاستدعاء (الحافز) بالأمر الغريب، فهو الوسيلة الفضلى لإقناع نفسه بأن الترفع عن مواجهة أولئك الذين سببوا له الألم هو الموقف الأخلاقي السليم، موقف الأديب والأكاديمي الحق، موقف الذي جهد ليصل إلى شهرته وصيته الحسن. وفي استعادة أحداث حياته الماضية لذة، وفي تقديمها لابنه مؤنس عبرة. فالتذكر متعة بحد ذاته، ولا تكتمل هذه المتعة إذا لم يشاركه فيها الآخرون، ولذلك كتبها ليقرأها

ابنه ويعدها تراثًا لا بد من إذاعته في الناس.

تلك، في رأيي، هي الحوافز إلى كتابة (الليالي)، سيرة طه وادي الذاتية. إنها حوافز مركبة متنوعة، يصعب القول إن أحدها كان له قصب السبق في إنتاج السيرة، سواء أكان عقلانيًا وعاد طه وادي أم مضمرًا نمّ سياق السيرة عليه. ولعلها ميزة أن تتعدد الحوافز إلى كتابة (الليالي)، ولكن الميزة الكبرى تكمن في النص الذي أنتجته هذه الحوافز.

* * *

٢- النصُّ: لا يمكن الجزم بالسبب الذي جعل طه وادي يختار كلمة (الليالي) عنوانًا لسيرته الذاتية. ولكن هناك دلالة عامة على نوع من التأثر بالعنوان الذي اختاره طه حسين لسيرتة الذاتية.. فالأيام عند طه حسين صنو الليالي عند طه وادي، ولفظة (صاحبنا) التي استعملها طه حسين في الأيام مشيرًا بها إلى نفسه وردت في الليالي غير مرة دالة على طه وادي ذاته(١٧). وهناك، أيضًا، تصريح بأن طه حسين هو المثل الأعلى لطه وادي(١٨).

كمال أن البحث الأول الذي كتبه طه وادي في حياته، بعد دخوله الجامعة، دار حول طه حسين وقضية الشعر الجاهلى(١٩). ولعل ذلك كله **يدل على أن (الأيام) كانت قابعة في ثقافة طه وادي، محرضة له على كتابة سيرته** كما فعل أستاذه طه حسين. وربما كان هناك نوع من التشابه بين حوافز السيرتين، إذ كتب طه حسين (الأيام) بعد التهديد الذي مس ّهويته إثر إصداره كتاب (فى الشعر الجاهلي). وكتب طه وادي الليالي بعد التهديد نفسه-لهويته في أثناء إقامته في الدوحة. وسواء أكانت (الليالي) متأثرة بالأيام أم لم تكن متأثره بها، فإن ذلك لا يجاوز اختيار العنوان إلى النص.

٢-١: بداية الليالي: إذا كانت السيرة الذاتية سردًا لأحداث حياة صاحبها من بداياتها إلى زمن كتابتها، فإن هياكل السير الذاتية كلها محكومة بالسرد المتدرج زمنيًا من الماضى إلى الحاضر، ولم يشذ هيكل (الليالي) عن ذلك، ولكن طه وادي،

شأنه في ذلك شأنه كُتاب السيرة الذاتية، أخضع الهيكل المقرر لطبيعته فجعله معبرًا عنه. إذ قسمه سبعة عشر قسمًا، لكل قسم عنوان يتفاوت بين الدلالة المباشرة على المضمون وبين الدلالة المجازية عليه. أول هذه الأقسام (في البدء كانت القرية) دال على البدايات الأولى لحياة طه وادي في قرية (كفر بدواي) إحدى قرى الدلتا. وآخرها (أصوات متعددة وعالم واحد) دال على الأحداث التي جرت عام ١٩٨٢. وإذا كان القسم الأول يبدأ الحديث عن طه وعمره ست سنوات، أي عام ١٩٤٣، فإن انتهاء أحداث السيرة عام ١٩٨٢ يعني أن الأقسام السبعة عشر غطت أربعين سنة من حياة طه وادي، ولم تغط خمسًا وأربعين سنة كما ذكر طه نفسه في نهايات سيرته(٢١).

وليست القضية، هنا، قضية سهو في حساب السنوات التي غطاها السرد السيري، ولكنها قضية بدايات الهيكل نفسه. فهي بدايات غير محددة. لأنها تابعة لما بقي مختزنًا في ذاكرة صاحبها عنها. وهذا الأمر يثير سؤالاً مهماً، هو: **هل يسرد صاحب السيرة ما بقي مختزنًا في ذاكرته عن بدايات حياته الأولى، أو يضيف إليه ما عرفه بعد ذلك عن هذه البدايات؟**. لا أشك في أن الإجابة عن هذا السؤال مرتبطة بتحليل طبيعة الأحداث المسرودة، وهي طبيعة سأتحدث عنها لاحقًا، ولكن لها جانبًا آخر متعلقًا بهيكل السيرة، هو البداية الغامضة غير المحددة، تلك البداية المضادة لنهاية السيرة، وهي نهاية واضحة محددة. والأمر الخاص بهذه البداية يدور حول ما إذا كان المعنى الحقيقي للسيرة الذاتية هو رصد ما بقيت الذاكرة تحتفظ به من أحداث الطفولة الأولى، أو هو تقديم مجموعة من المعارف عن هذه الطفولة، استمدها الكاتب من أسرته بعد ذلك وجعلها بداية لسيرته الذاتية. الواضح أن طه وادي اختار الجانبين معًا، فظهرت بداية هيكل سيرته مزيجًا مما بقي في ذاكرته عن سنوات الحرب العالمية الثانية ودخوله المدرسة أول مرة، ومن معارف أخرى استمدها من غيره عن هذه المرحلة وما سبقها، كالحديث عن تاريخ والده ووالدته وإخوته وقريته ومنزل أسرته، إضافة إلى ملاحظات هامشية

عما لم يتحدث عنه مما يتعلق بالمستشفى ومضيفة العمدة.

وليس عندى تعليل لهذا المزج غير تأثر طه وادي غير المباشر بالأسلوب العربي في كتابة (التراجم). فقد حرصت كتبُ التراجم علىأن تُحدد ميلاد المترجم له وبيئته والظروف العامة المحيطة به، بغية التعريف به، وبيان المؤثرات العامة في تفكيره وسلوكه العلمي. والظن بأن ذلك تسرب إلى السيرة الذاتية سليلة (الترجمة) وابنتها الشرعية في التراث العربي الإسلامي، فظن الكتاب أن هيكل سيرهم يجب أن يبدأ بمعارف تضع القارئ في البيئة الأسرية والاجتماعية، وفي الظروف العامة والخاصة التي أحاطت بصاحب السيرة، لأن ذلك وحده يوضح نشأته وطبيعة طفولته الأولى.

ويخيل إلى أن طه وادي أخضع بداية (الليالي) لطبيعة معرفته التراثية بأسلوب الترجمة، فمزج بين ما احتفظت به ذاكرته عن طفولته الأولى وما عرفه من الآخرين عن والده ووالدته وإخوته وأهله الأدنين، وعن الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والطبيعية لقريته. وقد قدم بذلك حلاً فردياً لمشكلة الغموض الذي يكتنف النقطة التي يبدأ منها الكاتب سرد أحداث السيرة. ولم يكن هذا الحل فرديا خالصا، لأنه نم على أن هناك نوعًا من التناص بين الترجمة والسيرة الذاتية، وهو تناص طبيعي في أمة مثل الأمة العربية، لديهم تراث ضخم في الترجمة تأثرت به أول الأمر السير الذاتية التي سطرها العرب قبل العصر الحديث، كما هي حال السير الذاتية التي كتبها ابن سينا وابن خلدون والشهاب الخفاجي وابن الهيثم وابن الخطيب..، ثم امتد هذا التأثير إلى العرب في القرن العشرين، فبدا واضحًا لدى رضا صافي ونقولا زيادة وإحسان عباس وكامل حسن المقهور.. بل إنه لم يكن التأثير الوحيد لأسلوب الترجمة في أسلوب السيرة الذاتية، وخصوصًا إذا تذكرنا حرص كتاب السير الذاتية العرب المعاصرين، ومنهم طه وادي، على سرد أسماء الأساتذة الذين علموهم وغرسوا فيهم القيم الإيجابية، وعلى ذكر عنوانات مؤلفاتهم وتواريخ طباعتها، وهو تقليد أصيل في الترجمة العربية من ابن خلكان إلى خير الدين الزركلي.

٢-٢: أحداث اليالي وزمنها: لا شك في أن عدد صفحات (الليالي)، وهو ست وسبعون وثلاثمائة صفحة، لا يغطي الأحداث التي مرت بطه وادي طوال أربعين سنة من حياته. وهذا يعني – بداهةً – أن الأحداث المسرودة منتقاة من الأحداث المعيشة المملوءة بالعادي والعرضي والمألوف الذي لا يستحق أن يسرده طه وادي على الآخرين. ولنقل أيضًا إن اختيار الأحداث لم يكن لدى طه وادي عشوائيًا، بل كان عقلانيًا. فالحدث المختار لا بد من أن يكون دالاً، وإلا فما معنى انتقائه من الأحداث المعيشة؟. والظن – هنا – أن كُتاب السيرة الذاتية لا يتفاضلون بالاختيار العقلاني الدال، بل يتفاضلون في طبيعة هذا الاختيار. وثمة فرضية شائعة خاصة بطبيعة الاختيار، هي أن هناك من يعتقد بأن **كُتاب السيرة الذاتية يختارون الأحداث الدالة على الصورة الإيجابية التي يرغبون في تقديمها للآخرين، ويخفون الأحداث السلبية التي تسيء إلى هذه الصورة وتجعلها غير مقبولة أخلاقيا في مجتمعهم**.هذه الخصيصة سمة السيرة الذاتية العربية وحدها، ولكنه، شأن القائلين بالفرضية، لا يقدم بين يدي حكم القيمة الذي أطلقه أدلة نابعة من استقراء السير الذاتية العربية. وعلى الرغم من ذلك فإن الشكوك المنهجية لم تُضعف هذه الفرضية، بل زادتها أوارًا ودعت إلى اختبار مصداقيتها في نصوص السيرة الذاتية العربية. ولهذا السبب أرى من المفيد أن نتساءل عن طبيعة الأحداث المختارة في (الليالي)؟

أعتقد أن طبيعة الأحداث المسرودة في الليالي تُعبر، في دلالتها العامة، عن طبيعة طه وادي نفسه. فهو، كما يصف نفسه في الليالي، ذو حياء جم وخجل شديد، لا يحمل ضغينة للناس[٢٢]. **كما أنه أكثر ميلاً إلى الصمت والهدوء والوحدة والحزن والتأمل**[٢٣] **وعشق الوطن**[٢٤]. أما رؤيته الكلية فمحكومة بموقع الأكاديمي الأديب الناقد[٢٥]، وبما سبقت الإشارة إليه من كونه إنسانًا حساسًا مسالمًا حنونًا وفيًا معتدًا برأيه. وقد رغب طه وادي، انطلاقًا من هذه الطبيعة، في أن يجعل (الليالي) شهادة للتاريخ[٢٦]، تاريخ جيل ووطن وأمة.

ولا تخرج الأحداث المسرودة في (الليالي) عن الترجمة الأمينة لطبيعة صاحبها الشخصية إلا قليلا. إذ اختار الأحداث الدالة على نموه وتطور مفهوماته في قريته وفي المنصورة، وعلى طبيعة المجتمع الأسري والقروي الذي نشأ فيه، دون أن يفصل بين الخاص والعام. ولم تختلف اختياراته حين انتقل إلي الجامعة في القاهرة طالبا، وحين عمل معلما بعد تخرجه، وحين دخل الجامعة مدرسا ثم معارا إلي الإمارات للتدريس في جامعتها. ففي هذه المرحلة كلها أحداث مختارة تمثل جانبي حياة طه وادي الخاص والعام، بحيث كان ينتقل من سرد حدث خاص إلى سرد حدث عام، موضحا أثره وطبيعته. وحرص، بغية تنظيم الأحداث المختارة، على الالتزام بسرد الأحداث ضمن السنوات، ابتداءً من طفولته وانتهاء بعام ١٩٨٢. ولعله من المفيد أن أشير إلي بعض الملاحظات حول الأحداث المختارة ضمن الضوابط الفنية العامة لسرد الأحداث السيرية.

أ ـ مراحل التغير والنمو في الشخصية: تتبعت الأحداث المختارة نمو شخصية طه وادي وتغيرها، ابتداء من طفولته في القرية وانتهاءً باستقراره في القاهرة أستاذًا أديبًا ناقدًا معروفًا. وكان التقيد بالزمن هو المبدأ الناظم لتوالي الأحداث المختارة، ولم يكن تطور المفهومات الداخلية أو الصدى النفسي للأحداث الخارجية هو المبدأ المعتمد في سرد الأحداث المختارة للتعبير عن نمو شخصية طه وادي وتغيرها. بل إن قارئ (الليالي) يلاحظ الحرص على ذكر السنوات وعلى الالتزام الصارم غالبًا بسرد الأحا اث التي جرت فيها. وإذا دققنا في زمن (الليالي)، وهو أربعون سنة كما سبق القول، فإننا سنلاحظ أن هناك خمس سنوات ليس غير (هي: ١٩٥٤ – ١٩٥٩ – ١٩٧٤ – ١٩٧٦ – ١٩٧٧) لم يأت طه وادي على ذكرها، وأهمل الأحداث الخاصة بها. وهذا يعني أن السنوات المتبقية، وهي خمس وثلاثون سنة، ذُكرت سنة فسنة، وكان ذكرها دليلاً واضحًا على أن طه وادي اختار للحديث عن نمو شخصيته وتغيرها أسلوب التتبع الزمني، ولم يختر لها أسلوب رصد المؤثرات في هذه الشخصية، بما تعنيه المؤثرات من صدى نفسي

وعاطفي وفكري في آن معًا.

ومن الواضح أن اعتماد مبدأ توالي الأحداث ضمن السنوات هو الذي دفع الليالي إلى اتجاه التأريخ بدلاً من اتجاه التحليل، بحيث بدت السيرة تاريخًا للتغيرات الخارجية التي طرأت على طه وادي في مراحل حياته، ولم تكن رصدًا لانعكاس الأحداث الخارجية في نفسيته، كما لم تكن عاملاً على معرفة آثارها فيها، مما يشكل شخصيته على النحو الذي انتهت إليه في مرحلة النضج وزمن كتابة السيرة. ولعل هذا الاتجاه لدى طه وادي نوع من التناص بين أسلوبه في كتابة سيرته وأسلوب المؤرخين العرب القدامى الذين التزاموا بسرد الأحداث حسب السنوات، وقدموا في ذلك كتبًا معروفة غير قليلة العدد في التراث العربي، وإن كان الهدف مختلفًا بين كتاب السيرة والمؤرخين.

ولا شك في أن طبيعة السيرة الذاتية تُشجع على اختيار الاتجاه التأريخي الخارجي، لأنها محكومة بسرد أحداث الحياة الماضية، أو بسرد الأحداث في زمن وقوعها، مما يجعل الزمن عاملاً رئيسا في بنية أية سيرة ذاتية. والاختلاف بين كُتاب السيرة كامن في رؤية هذه الأحداث من الداخل بحيث يخف وقع الزمن الخارجي الحقيقي في السيرة ويقوى وقع الزمن النفسي فيها، أو من الخارج بحيث يبرز الزمن الخارجي الحقيقي ويقوى أثره في الأحداث الشخصية والعامة. وقد اختار طه وادي رؤية الأحداث من الخارج غالبًا، وراح يسردها بعيدًا عن انعكاساتها الداخلية وأثرها في نمو شخصيته وتغيرها، منسجمًا في ذلك مع طبيعته الشخصية الحيية التي تأنف من تعرية دخيلتها أمام الآخرين. أو قل إن الاتجاه الخارجي عبر عن طبيعة طه وادي صاحب السيرة، فهو يرتاح لسرد ما لا يخجل منه، ويعزف عن الخوض في الصدى الداخلي للأحداث الخارجية خوفًا من تبعات التعرية. ومن أبرز الأمثلة على ذلك عزوفه عن تحليل الانعكاس الداخلي للحدث الخاص بخطبته (سعدية)(٢٧) انتقامًا من رفض زميلته (سميحة) الزواج منه(٢٨).. وهو بعدُ طالب في الجامعة. فقد اكتفى بالتأريخ الخارجي لهذا الحدث، وبالتعليل العام

القائل إن الحب قدر، وقد شاء قدره أن يخطب سعدية ابنة السادسة عشرة آنذاك. أما تأثير رفض سميحة في مشاعره العاطفية وفي علاقته بسعدية فلا بد من إخفائه طي النفس انطلاقًا من حياء صاحبه وخوفًا من أن تهتز صورته الأكاديمية والأدبية والأسرية. وقد راح، تعويضًا عن هذا الإهمال، يذكر سعدية بالصفات الإيجابية التي تملكها، كما راح يُكرر هذه الصفات غير مرة[٢٩]، دون أن ينسى إشارته العجلى إلى رؤية (سميحة) بعد عدة سنوات، وقوله عندئذ: (ليتك انتظرتَ. إنها لم تتزوج بعد) [٣٠]، بما يضمره هذا القول من ثبات شيء من العاطفة القديمة في نفسه وعدم رغبته في إعلانها.

على أنه من المفيد القول إن طه وادي لم يقف عند الأحداث الشخصية كلها وقفة واحدة. فقد كان يمر ببعض الأحداث مرور الكرام، ويتأنى في أثناء حديثه عن بعضها الآخر. وهذا يعني أن التزامه بذكر السنوات لم يصاحبه دائمًا تسريع في سرد الأحداث، بل صاحبه أحيانًا تبطؤ في السرد، وسعى إلى التفصيلات، وجنوح نسبي إلى التأمل، وخصوصًا ما كانت له علاقة بطبيعة الجامعة ومستواها العلمي وأثرها وسلوك أساتذتها. فقد أنعم النظر في جامعة القاهرة، ودقق في كثير من تفصيلات الدراسة فيها، وانتقد سلوك بعض أساتذتها العلمي. كما انتقد جامعات الأقاليم، وبين آثارها السلبية وتدني مستوى أساتذتها العلمي. بل إنه اقترح ما يصلح شأن الجامعة، ويرتقي بمستواها العلمي، ويحفز أساتذتها إلى العطاء، وما إلى ذلك من أمور سأشير إليها ثانية في أثناء الحديث عن موقف طه وادي الانتقادي، مكتفيًا هنا بالدلالة على أن سرد الأحداث المتعلقة بها لم يكن سريعًا، بل كان أقرب إلى التحليل والنقد والتفصيل. **ولعل الاهتمام بالجامعة من بين الأحداث الشخصية وفر لطه وادي فرصة الابتعاد عن الأحداث الشخصية المتعلقة بالأحاسيس والعواطف والأتراح والأفراح والهواجس وكل ما له صلة بالجانب الإنساني**. إضافة إلى أن هذا الحديث يُعزز صورته الأكاديمية والوطنية والثقافية، وهو تعزيز قريب من طبيعته تبعًا لارتباطه بشخصيته الاعتبارية العامة، ودلالته

على كفاحه والمعوقات التي تغلب عليها حتى وصل إلى الشهرة. وأكاد أعتقد أن في (الليالي) قاعدة تخص سرد الأحداث الشخصية، هي: كلما كان الحدث أقرب إلى النفس والعاطفة بدا موجزًا مكثفًا خارجيًا. وكلما كان الحدث أقرب إلى العمل والجانب الأكاديمي اتجه إلى التفصيل والتحليل والنقد. ولا يعني ذلك أن حياة طه وادي خلت من الأحاسيس والعواطف، بل يعني أن طبيعته الشخصية أبت أن يخوض في خاص الخاص، وقبلت أن يهتم بعام الخاص إن جاز التعبير، حتى إن ذلك وسم مراحل التغير والنمو التي تحدث عنها في (الليالي).

بيد أن (الليالي) ضمت الأحداث العامة أيضًا، كثورة يوليو/ تموز ١٩٥٢، والعدوان الثلاثي ١٩٥٦، وبناء السد العالي ١٩٦٠، وهزيمة ١٩٦٧، وحرب أكتوبر/ تشرين الأول ١٩٧٣، والوحدة بين مصر وسورية ١٩٥٨، والحرب اليمنية ١٩٦٣... لهذه الأحداث العامة شأن آخر، وإن كان المشترك فيها كلها معاصرة طه وادي لها، وإيرادها في موقعها من السنوات التي تحدث عنها في (الليالي). ولعل السؤال الخاص بهذه الأحداث هو علاقتها بالسيرة الذاتية، فهي أحداث عامة ليست لطه وادي مشاركة فيها وإن كان معاصرًا لها، مما يجعل الحديث عنها تأريخًا لها، ويدفع كاتب السيرة إلى موقع كاتب المذكرات. وعلى الرغم من أنه ليس هناك اتفاق على التمييز الدقيق بين السيرة الذاتية والمذكـــرات[31]، فإن انصراف كاتب السيرة إلى الأحداث الشخصية وكاتب المذكرات إلى الأحداث العامة يبدو مقبولاً في التفريق بينهما. ويُخيل إليَّ أن جورج ماي كان دقيقًا حين نص على أن السيرة الذاتية سليلة المذكرات[32]، وأنها لم تستقل بعدُ ببنية تميزها تمييزًا دقيقًا مما يلابسها ويختلط بها كالمذكرات والرواية. ومن ثم لم يكن غريبًا أن يشير كاتب المذكرات إلى جوانب من حياته الخاصة أحيانًا، كما أنه علينا القبول بأن يشير كاتب السيرة الذاتية أحيانًا إلى الأحداث العامة شريطة أن يُقيد ذلك بقيد واضح محدد، هو التعليق على الأحداث العامة وعدم الاكتفاء بسردها وتوثيقها. والتعليق، كما هو معروف، لا ينهض بغير الرأي

الشخصي. وهذا ما فعله طه وادي في (الليالي). فحديثه عن الوحدة بين مصر وسورية لم يكن تاريخًا لهذه الوحدة، بل كان رأيًا فيها معبرًا عن وجهة نظر صاحبها، وإن لم يكن محل اتفاق في الأدبيات التي حللت هذه الوحدة. كذلك الأمر بالنسبة إلى ثورة يوليو/ تموز ١٩٥٢ وقائدها جمال عبد الناصر. فالحديث عن هذه الثورة لم يخل من رأي شخصي في الممارسات الخاصة بالأحزاب اليسارية واليمينية على حد سواء. قل مثل ذلك في الحرب اليمنية وحرب أكتوبر/ تشرين الأول وهزيمة ١٩٦٧.. ففي الحديث عن هذه الأحداث العامة شيء غير قليل من التعليق والنقد، وذلك ما ساعد على ألا تبدو هذه الأحداث، وأخواتها السابقات، شاذة في سياق السرد السيري، إضافة إلى أنها أسهمت في توضيح المناخ العام الذي تكونت فيه شخصية طه وادي.

ب- الصدق: الصدق في السيرة الذاتية صدق فنى[٣٣]**، شأنه في ذلك شأن الصدق في الأجناس الأدبية الأخرى. إنه صدق اختيار الأحداث الدالة، لأن الكاتب (لا بد له في الفن من الاختيار)**[٣٤].. إذا أراد لسيرته الذاتية أن تنتمي إلى الأدب. وهذا يعني أن (الصدق الخالص مستحيل)[٣٥]، لأن كاتب السيرة غير قادر على أن يستعيد أحداث حياته كما وقعت في الماضي، تبعًا لنسيانه بعضها وإغفاله عامدًا بعضها الآخر، ورغبته في أن يضفي على الأحداث التي يختارها رابطًا منطقيا نابعًا من عمل الخيال[٣٦]. ولهذا السبب قيل **إن الحقيقة والصدق في السيرة الذاتية قضيتان رائفتان**[٣٧]**، بل إنهما في أحسن الأحوال نسبيتان مهما يُخلص صاحبهما في نقل أحداث حياته**[٣٨]. وعلى الرغم من أن هذا التحديد لا يعفي كاتب السيرة الذاتية من الاتصاف بالأمانة، فإن اقتران الصدق بالصراحة يُعلى من مرتبة الأمانة في عالم السيرة الذاتية، ويحول الصراحة إلى امتحان عسير تبعًا لحاجتها إلى إيراد الحقائق دون زخرفة، وإلى تقديم حياة صاحب السيرة على طبيعتها، وإلى تسمية الأشياء بمسمياتها دون خوف أو تردد.

والظن بأن طه وادي كان في (الليالي) صادقًا صريحًا، صادقًا فنيًا في اختياراته

وسعيه إلى أن تبقى (الليالي) قبل كل شيء وبعده عملاً أدبيًا، وصريحًا صراحة نسبية تلائم طبيعته الشخصية وتتمرد عليها أحيانًا. فقد اختار من حياته أحداثًا، وسلكها في سلك يجعلها قادرة على تقديم الصورة التي رغب في تقديمها للآخرين، ثم راح يعزز الرابط بين هذه الأحداث، فقسمها سبعة عشر قسمًا، ووضع لكل قسم عنوانًا دالاً على مضمونه، مما جعل الرابط منطقيًا دالاً على الانتقال الطبيعي من مرحلة من حياته إلى مرحلة أخرى، من الطفولة إلى الرجولة، ومن الحياة المحدودة في القرية إلى آفاق القاهرة الواسعة. ولم يدخر طه وادي وسعًا في أثناء ذلك في صوغ الأحداث صوغًا شائقًا، وفي ترميم ثغراتها بمخيلته(٣٩)، وفي توفير الانتقال الطبيعي من الحدث الخاص إلى الحدث العام، إضافة إلى **سلاسة السرد وقدرته على التعبير عن الأحداث، وذلك ما وفر لليالي طابعًا أدبيًا واضحًا وجعلها نموذجًا من نموذجات السيرة الأدبية.**

وليست الملاحظات الآتية غير تعبير عن وجهة نظر فردية، مفادها إمكانية تجويد الصدق الفني في (الليالي). وربما خدم إنعام النظر فيها التماسك، ووفر لليالي قدرًا أكبر من الأدبية.

أول هذه الملاحظات انتقال طه وادي إلى الخطاب المباشر للقارئ، مستعملاً في ذلك عبارات من نحو: لم أحدثكم عن المستشفى لأنها لم تكن موجودة – لم أحدثكم عن العمدة – أيها القارئ السعيد ذو الرأي الرشيد – مرت أيام وجاءت أيام يا سادة يا كرام(٤٠). فهذه العبارات المستمدة من التراث الحكائي العربي لا مكان لها في سيرة ذاتية تسعى إلى التماسك الفني، وتتوصل إلى ذلك باصطناع ضمير الغائب الذي يفترض ساردًا عالمًا بكل شيء، يتحدث نيابة عن صاحب السيرة كما تقتضى التقاليد الفنية في السرد. ولكن طه وادي، لأمر ما، غادر الانسجام في السياق، وقطع السرد ليتوجه إلى القارئ المتلقي بالخطاب، وليضعه في سياق السرد الشفوي المغاير للسرد الفني الذي يتطلبه الصدق ويحرص عليه.

وثاني الملاحظات خلخلة الانسجام في السياق الفني. فقد اختار طه وادي

ضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم، وراح يجعله يتحكم بسرد الأحداث ويفرض عليها طبيعته الخاصة، وهي قدرة الراوي السارد على معرفة كل شيء يتعلق بصاحب السيرة. ومهما يكن أمر اختيار ضمير المتكلم وتبعاته الفنية في السيرة الذاتية، فإنه يبقى اختيارًا فنيًا قادرًا على توفير الانسجام للسياق السيري إذا أخلص الكاتب له، وبرع في توفير جمالياته. **ولم يكن طه وادي غير واحد من المجودين في توفير الانسجام في السياق السيري باستعمال ضمير الغائب، ولكنه، لأمر ما، قطع هذا السياق وراح يستعمل ضمير المتكلم في بعض العبارات،** من نحو: ليت العمر يمتد بي – لكني رفضت ذلك رفضًا قاطعًا – أعود إلى هوايتي وحلمي وأملي الباكر – فنيتُ فيهم وكاد يفنيني – حين أتأمل الأولاد الثلاثة أجد أني قد انقسمت فيهم قسمة عادلة – زوجتي العزيزة سعدية أو سوسو كما أدللها أحيانًا – أحس أحيانًا أنني العاشق الوحيد لهذه الأمة، أحملُ أني ذهبتُ همومها على كتفي[٤١]. والظن بأن الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم خلخل الانسجام في السياق السيري، ولكنه كاد يكون مقصورًا على القسم الأخير من (الليالي)، وهو القسم المعنون بـ(أصوات متعددة وعالم واحد)، بحيث يرجع الانسجام إلى السياق السيري إذا نُقلت الصفحات الأخيرة من هذا القسم لتصبح مقدمة للسيرة.

وثالث هذه الملاحظات استعمال بعض الأمور في غير مواضعها. من ذلك استعمال بعض العبارات الخاصة بالرواية في حقل السيرة، كقوله: (الدار، دار العائلة، ينبغي أن أحدثكم عنها يا سادة يا كرام لأنني لاحظت أن بعض الروائيين لا يهتمون كثيرًا بوصف المكان) [٤٢]، ذلك لأن هذه العبارات قد تدفع القارئ العجل إلى الاعتقاد بأن طه وادي يخلط بين السيرة والرواية، ومن المفيد تنقية (الليالي) منها حرصًا على صفاء السيرة الأدبي. من ذلك أيضًا استعمال بعض العبارات التي توحي بإسقاط الحاضر، حاضر الكتابة، على الماضي، في حين تحتاج السيرة إلى الجهد في سرد الأحداث الماضية ضمن مفهومات صاحبها آنذاك. فقد

علق طه وادي على الأدعية التي كانت جدته أم يوسف تطالبه وإخوته بها وهم بعد أطفال بقوله: (بالطبع الجدة كانت تهدف إلى دور تهذيبي في التربية) (٤٤). وعندما تحدث عن محتويات الخزانة علق قائلاً: (لم يكن السمن الصناعي قد عرفته القرية في ذلك الوقت) (٤٥). وإذا كانت هذه العبارات تنم على وعي صاحب السيرة في الحاضر، ولكنه أسقطه على الماضي، فإن هناك عبارات تفسيرية تشير إلى الوعي المستقبلي، كما هي الحال في العبارات الآتية: كما أدرك فيما بعد – وقد أدرك فيما بعد – بعد مدة أدرك – بعد ربع قرن (سنة ١٩٨٦) (٤٦). فهذه العبارات تخبر القارئ الذي يعجب من وعي صاحب السيرة بأبعاد حدث ما بأن هذا الوعي لم يكن متوافرًا في زمن الحدث، بل توافر بعد ذلك في المستقبل. ولا حاجة إلى هذا التفسير، ولا العبارات المستقبلية التي تشي به، لأن القارئ يميز وحده دلالة الإحالة إلى المستقبل، كما يميز إسقاط الحاضر على الماضي.

مهما يكن أمر هذه الملاحظات فإنها تبقي هينة لينة معبرة عن وجهة نظري، وإن لم تؤثر في السياق العام للسيرة، أو في متعتها الفنية وحيويتها وانسيابها. بيد أن هناك ملاحظة أخرى خلافية، لا أقطع فيها برأي وإن كنت ميالاً إلى الجانب السلبي فيها. وهذه الملاحظة خاصة بالتوثيق في السيرة. إذ إن التوثيق داخل السيرة يعني، في حدود ما أعلم، إيراد الوثائق الدالة على صدق الأحداث المسرودة في زمن وقوعها، ولكن طه وادي راح في أثناء انتقاده افتتاح الجامعات في غير مدينة القاهرة، كالأقاليم مثلاً، وفي انتقاده تحويل الأزهر إلى جامعة عصرية، يذكر ملاحظاته حول الجامعات وأمنياته حول إصلاحها والنهوض بها. وعلى الرغم من أنه كان يسرد أحداث عام ١٩٦٢ فإنه قفز إلى ما بعد انتهاء زمن السيرة بسبع سنوات؛ أي أنه قفز إلى عام ١٩٨٩ وذكر نص مقال في عشر صفحات نشره في صحيفة الأخبار بتاريخ ٢٨/ ١١/ ١٩٨٩ حول مفهومه للجامعة وانتقاده لمستواها، مما يوحي باستدعاء وثيقة من زمن مستقبلي إلى الماضي للدلالة على تقدمه الزمني في انتقاد الجامعات المصرية ووعي ضرورة النهوض بها. ولو كان المقال منشورًا في

زمن سرد الأحداث لكان وثيقة دالة على ذلك الوعي المبكر، ولكنه مقال منشور بعد زمن الحدث بسبعة عشر عامًا، وبعد زمن انتهاء السيرة بسبعة أعوام، فهل يصح عده وثيقة بمفهوم الوثائق في السيرة الذاتية؟. لا أقطع برأي في هذا الأمر، ولكنني ميال إلى أن المقال مذكور في غير مكانه، ولا يُعد وثيقة بل إضافة يمكن الاستغناء عنها.

ج- الصراحة: **أشرت في بداية الحديث عن الصدق إلى أن هناك اقترانًا بين الصدق والصراحة، وأن هذا الاقتران يُعلى من مرتبة الأمانة**. كما أشرتُ إلى أن الصراحة امتحان عسير لكاتب السيرة الذاتية، لأن هناك حاجة إلى إيراد الحقائق دون تزويق وتزيين، وإلى تقديم حياة صاحبها على طبيعتها، وإلى تسمية الأشياء بمسمياتها دون خوف من المجتمع. وكان مسوغ الإشارة إلى الصراحة في أثناء الحديث عن الصدق هو تأكيد أهمية الاقتران بينهما. فالصراحة تجعل الصدق الفني أكثر عمقًا وإقناعًا وحيوية، وتضع صاحب السيرة في موقع الشاهد على أحداث لم يذكرها التاريخ الرسمي. ومن ثم فإن هناك إمكانية لقياس أهمية السيرة الذاتية استنادًا إلى نسبة الصراحة فيها، دون أن نغفل عن المعوقات الشخصية والاجتماعية التي تحول دون الصراحة المطلقة في المجتمع العربي الذي يحتضن السيرة ويفرض عليها عاداته وتقاليده.

وإنه لمن اللافت للنظر أن يتمرد طه وادي على قدر من طبيعته الشخصية في الليالي، وينصاع لها في قدر آخر منها. ولعله أخلص لطبيعته الفنية حين زاد نسبة الصراحة في الليالي، وأخلص لطبيعته الشخصية حين دفع بالصراحة فيها إلى نسبة قليلة. بل إن هناك تداخلاً واضحًا بين هذين الأمرين أحيانًا. ففي الحدث الخاص بدخول (جيهان السادات) قسم اللغة العربية في جامعة القاهرة طالبة في المرحلة الجامعية الأولى وفي الدراسات العليا قدر كبير من الصراحة، وخصوصًا ما كان دالاً على الخزي الأكاديمي لدى بعض الأساتذة، سواء أكان خزيهم نتيجة رغبتهم في تحقيق مصالح شخصية أم كان نتيجة خوفهم من السلطة التي تُمثلها زوجة

رئيس الجمهورية. ولكن هذه الصراحة تتدنى حين يتعلق الأمر بأسماء هؤلاء الاساتذة الذين كانوا يستقبلون الطالبة المميزة عندما تأتي إلى الامتحان، ويحابونها في التدريس وفي إعداد البحوث ومتطلبات الدراسة. **ما أسماء هؤلاء الأساتذة؟**. لا تصرح طه وادي بأي اسم من أسمائهم، وكأنه في ذلك ينصاع لطبيعته الشخصية المسالمة الودود، معتقدًا بأن إيراد الحدث كاف لانتقاد الظاهرة والقائمين بها. وهذا شأنه في الحدث الخاص بإهانة مصر غِبَّ زيارة السادات للقدس. فقد عرض الحدث بقدر كبير من الصراحة، ولكنه أخفى أسماء الأساتذة الذين سكتوا عن الإهانة، وانسحبوا من الاعتراض عليها.

ويُخيل إليَّ أن طه وادي يوغل في الصراحة كلما كان الحدث عامًا، ويتردد فيها كلما تعلق الأمر بتحديد الأسماء. ولهذا الأمر أمثلة وافرة في (الليالي). فقد انتقد وزارة التربية لتوسعها في افتتاح كليات التربية وإلغائها وجبة الغداء. كما انتقد مشروع التسويق التعاوني الخاص بشراء الحكومة محصول القطن، ومذبحة القضاء، وجمال عبد الناصر، وافتتاح الجامعات في الأقاليم، والبيوقراطية في الجمارك، وغير ذلك مثل عدم تكريم أم كلثوم وعبد الحليم حافظ، وهزيمة عام ١٩٦٧... فهذه كلها أحداث عامة عبرت عن موقف طه وادي الانتقادي الصريح الواضح المحدد المنطلق من رؤيا وطنية وقومية لا لبس فيها. ولا يُقلل من أهمية التعبير الصريح عن هذه الأحداث بالنسبة إلى الصدق الفني اعتقادنا بأن عموميتها شجعت طه وادي على زيادة نسبة الصراحة فيها. بل إن الأشخاص الذين سموا فيها، كجيهان السادات وجمال عبد الناصر، لم يذكروا إلا بعد فوات قوتهم أو وفاتهم. ولا حاجة إلى الإيحاء بالتقية هنا، لأنها ليست مقصودة في سيرة ذاتية وقف صاحبها شاهدًا على الأحداث، منتقدًا مجرياتها، مبديًا رأيه فيها.

* * *

تلك، في حدود قراءتي، جوانب الليالي البارزة. وقد حاولتُ الإحاطة بها، والتعريف بشئونها وخلفياتها، ما عدا قضية واحدة أهملتُها عامدًا لحاجتها إلى

تحليل مستقل في سياق السير الذاتية العربية، هي عدم استعمال طه وادي(*) مصطلح (السيرة الذاتية) إلى جانب (الليالي)، مقتديًا بما فعله طه حسين حين اكتفى بذكر (الأيام) عنوانًا لسيرته الذاتية دون أن يُدون المصطلح نفسه على غلاف سيرته الرائدة.

د. سمر روحي الفيصل

* * *

الهوامش

١-انظر ص١٥ من: ماي، جورج – السيرة الذاتية – ترجمة: محمد القاضي وعبد الله صولة – بيت الحكمة – تونس ١٩٩٢.

٢-الاعتماد هنا على الطبعة الأولى – مكتبة نهضة الشرق – القاهرة ١٩٩١ .

٣- الليالي – ص٣٧٤ .

٤-المصدر السابق – ص٣٧٢ ، ٣٧٣ .

٥- وفاء طه وادي لأمه، وتذكره أصدقاءه في الجامعة، وإشادته بمصر، كثيرًا جدًا في الليالي.

٦- المصدر السابق – ص٣١٠ .

٧- المصدر السابق – ص٣٢٠ .

٨- جورج ماي – السيرة الذاتية – ص٣٦ .

٩-المرجع السابق – ص٣٧ .

١٠-المرجع السابق نفسه.

١١-المرجع السابق – ص٣٦ .

١٢-سرد طه وادي في الليالي ص٣٣٤ ، ٣٣٥ قائمة بطلاب الماجستير والدكتوراة الذين أشرف على رسائلهم.

(*) هذه الملاحظة.. تصدق على "الليالى" في طبعتها الأولى (١٩٩١)، أما الطبعة الثانية (١٩٩٢) فقد ذكر اسم المصطلح "سيرة ذاتية" بعد العنوان مباشرة.

١٣-انظر الليالي – ص ٣٥٦ وما بعدها.

١٤-الجمل السابقة مستمدة بتصرف من الليالي – ص٣٧٢، ٣٧٣ .

١٥- انظر الليالي – ص٦٤. وقد نص إحسان عباس على أن السيرة الذاتية تؤدي ما يؤديه كل عمل فني، من تخفيف العبء عن الكاتب بنقل التجربة إلى الآخرين ودعوتهم إلى المشاركة فيها. وعد ذلك دافعًا نفسيًا. انظر ص١٠٧ من: عباس، د. إحسان – فن السيرة – دار الثقافة – بيروت ١٩٥٦ .

١٦-الليالي – ص٣٧٣ .

١٧-وردت لفظة (صاحبنا) في الليالي سبع مرات، انظر الصفحات: ١٣، ١٦٣، ٢٦٠، ٢٦٩، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٩ .

١٨-انظر الليالي – ص١٢٩ .

١٩-المصدر السابق نفسه.

٢٠-انظر ص٨/ ٩ من: شرف، د. عبد العزيز – أدب السيرة الذاتية – مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر – القاهرة ١٩٩٢ .

٢١- ذكر طه وادي في ص٣٧٣ أنه سطر معالم سيرته في زمن مقداره خمس وأربعون سنة (١٩٣٧-١٩٨٢). والواضح أن هناك سهوًا، إذ بدأت السيرة بطه وعمره ست سنوات (أي في عام ١٩٤٣) ولم تبدأ من تاريخ ولادته وهو عام ١٩٣٧. كما أن هناك إشارات إلى أعوام لاحقة في أثناء الحديث عن المؤلفات. انظر ص٣٤٦ – ٣٥١ – ٣٥٢ – ٣٥٨ – ٣٥٩ .

٢٢-الليالي – ص٣٣٢ .

٢٣-المصدر السابق – ص٣٣١ .

٢٤-المصدر السابق – ص٣٦٠ .

٢٥-المصدر السابق – ص٣٥٤، ٣٥٥ .

٢٦-انظر الليالي – ص٣٧٤ .

٢٧-انظر الليالي – ص١٦٨ .

٢٨-انظر الليالي – ص١٦٦. وانظر أيضًا في ص١٦٩ قوله: (لم يكن قد نسي ثأره مع سميحة).

٢٩-انظر الليالي – ص١٦٩، ٢٠٠ ، ٣٥٣ .

٣٠- الليالي – ص٢٠٧ .

٣١-انظر ص١٣٧ من: ماي، جورج – السيرة الذاتية.

٣٢-المرجع السابق نفسه.

٣٣-انظر المرجع السابق – ٩٣ .

٣٤-أدب السيرة الذاتية – د. عبد العزيز شرف – ص٢٣ .

٣٥-فن السيرة – د. إحسان عباس – ص١١٣ .

٣٦-انظر ص٩٤ من: ماي، جورج – السيرة الذاتية.

٣٧-المرجع السابق نفسه.

٣٨-انظر ص١١٣ من: عباس، د. إحسان – فن السيرة.

٣٩-صرح طه وادي في خواتيم (الليالي) – ص٣٧٣ بأنه استخدم مخيلته في رصد أحداث الواقع.

٤٠-انظر على التوالي الصفحات: ٩ – ١٧ – ٢٨ – ٢٩ – ١١٩ .

٤١-انظر على التوالي الصفحات: ١١٩ – ٣٤٩ – ٣٥١ – ٣٥٢ – ٣٥٣ – ٣٥٧ – ٣٥٨ – ٣٦٠ .

٤٢-الليالي – ص١٤ ، ١٥ .

٤٣-المصدر السابق – ص١٨ .

٤٤-المصدر السابق – ص١٦ .

٤٥-المصدر السابق – ص١٥ ، ١٦ .

٤٦-انظر الصفحات الآتية على التوالي: ٢٦ – ٣٩ – ٢٠٢ (*).

* * *

(*) مجلة الموقف الأدبي – دمشق – العدد (٣٧٤) يونيو (حزيران) ٢٠٠٢ .

بَاقةُ وردٍ شعْرية
في حبِّ طه وادي[*]

(*) هذه القصائد: تمثل بعض ما قيل – وبعض ما أمكن جمعه - من شعر حول طه وادي وأدبه.. بأقلام مجموعة من الشعراء المصريين والعرب.

آيــــة

د. مختار عطية

قصيدة مهداة إلى الأديب الكبير

أ.د. طه عمران وادى

بَـدءُ الـبراعةِ مـن هـنا يـا طـه — لـك عِـزةٌ سـبحان مـنْ سـوَّاها

وأتيـتَ بـالأخلاقِ زَيـنَ فضـائلٍ — جمـعٌ مـن الـرُّوادِ لا يُؤتاهـا

لـك صيحةٌ في الحقِ لستَ بغائبٍ — عـنها وسَـمحُ لقـاكَ قـد غشَّـاها

بالكتْـبِ كـم عَلمتـنا، نورتـنا — نـرجوكَ بـين عَشـيةٍ وضُـحاها

إبداعُكم حـاز القـبولَ لـدى الأُلى — عـرفُوا الفـنونَ وأتقـنُوا مَـرماها

عِـلمٌ وأخـلاقٌ وفَـيضُ مكـارمٍ — وثقـتْ أواخـرها عُـرى أولاهـا

وصـفاءُ قلـبٍ في نقـاءِ سـريرةٍ — وزنـاتُ قـدرٍ بـالعُلا ترضـاها

* * *

زينـتْ بـك الآدابُ فهـي خَلـيقةٌ — بالفخـرِ إذْ نسـجتْ يـداكَ مداهـا

واخلولقـتْ رؤيـاك صـارتْ زهرةً — يـرجُو بهـا الـراجُونَ طيبَ شَذاها

حكـتِ اللـيالي كـل مـا أودعـتَها — فشـدتْ بفـيْءِ حـياتِكم ولظاهـا

رسمتْ سماتِ الفضلِ فيكم صَورتْ — كـيفَ الـنفوسُ سَعتْ إلى مسعاها

عَصـرُ الـلمُون تألقـتْ بعـبيرها — نقشـتْ بـآي الفـنّ فـيضَ رؤاهـا

أشـجانُ مدريـدٍ تَعـالى قدرُهـا — كالـنجم في الظـلماتِ بـين دُجاهـا

فاهـنأ أبـا وادٍ بكـل فضـيلةٍ — عجـزتْ جمـيعُ الخلـقِ أن تؤتاهـا

د. مختار عطية

أستاذ البلاغة والنقد المساعد

كلية الآداب - جامعة المنصورة

تحية إلى الأستاذ الدكتور طه وادي
في يوم احتفاء كلية التربية بالمنصورة بسيادته

شعر الدكتور / إبراهيم سعد قنديل
أستاذ الأدب العربي المساعد
كلية التربية – جامعة المنصورة

(طـه) حبـيبي لسـتَ ضـيْفًا بينـنا ... بــل صَــاحبًا للبيــتِ والأجــواءِ
(طـه) عرفْـنا فـيك خـيرَ شمـائلٍ ... يــا مــنْ أتيــتَ مُلبـيًا لــنداء
يـا مـن أتيـتَ إلى الأحـبةِ عالمـا ... تُـدْلي مـع الإخـوانِ دلـوَ صـفاءِ
إن الــدلاءَ دلاءُ عــلم يُــرْتجى ... ودلاءُ حــبٍ مفعــم بــنقاء
إن كان في اسمك لفظُ (وادي) إنما ... وادي المعــاني فـيك لـيسَ بـناءِ
إن المعــاني فــيك خــيرٌ كــلها ... وجمــيعُها قــد زُينــتْ بــرُواءِ
فـيك التواضـعُ والـتكرم والحجـا ... مقــرونةٌ بالنُّــبلِ لا الخــيلاء
فـيك التسـامحُ والـتعاطفُ والوفـا ... مــزدانةٌ دوْمــا بخــير رِداء
فـيك البشاشـةُ والقـناعةُ والرضـا ... والصــفحُ عــند مـزالقِ الجهــلاء
فــيك المحــبةُ والمــودةُ جُســدتْ ... في كــل فعــلٍ قــد سَــما لســماء
عفـوًا حبـيبي إنْ تشـاعرَ مـنطقي ... ولــو إنـني مـا كنـتُ في الشـعراء

* * *

فالحـبُّ قـد نظـمَ الحـروفَ قصيدةً ... محفوفــةً بالصــدقِ لا بِــرياءِ
جـاء الجمـيعُ الـيومَ حـتى يحـتفوا ... بــابنٍ لهــذى الــبلدةِ الغــرَّاء
تلـك الـتي رفعـتْ لـواءَ بلادهـا ... يــومَ التقــتْ بجحــافلٍ هوْجــاء

و (لويسُ) يشهدُ أن همةَ أهلها ... قد جَللتْ أعداءها بدماء

فيها نشأتَ ومن زلالِ معينها ... رويتَ نفسًا وطنتْ لعطاء

(طه) عرفتُك مذ عرفتُك شامخًا ... متساميا في عزةٍ وإباء

فاهنأ بما حققتَ من مجدٍ على ... مرّ الليالي صَاعدًا لعلاء

واهنأ بحبٍ قد تعاظمَ قدره ... لعظيمِ قدرٍ ساد في العظماء

حبٍ تترجمهُ القلوبُ لدى الألى ... جاؤوك ياطه ليوم وفاء

وكذاك يشرقُ في الوجوه جميعُها ... سيَّان في الإخوانِ والأبناء

د. إبراهيم سعد قنديل

***

أشجانُ مدريد

الشاعر/ أ. د. صلاح عيد
أستاذ الأدب العربي
كلية التربية ببورسعيد

أشجانُ مدريدِ أم أشجانُ كاتبِها   أم الروايةُ في أعلى مَراتبها
ودهشةُ الشرق فى دنيا تفاجئُه   بكل فَخمٍ وزاهٍ من عَجائبها
هذى المقارنةُ الكبرى مجسدةٌ   في كل سطرٍ وركنٍ من جوانبها
بحرُ العروبةِ فيه مصرُ غارقةٌ   وذا هو الأصلُ عندي في متاعبها
كانت شعاراتُها كلُّ الحياةِ لنا   نَنامُ نصحو على دقاتِ صاخبها
إن اختلفتُ مع طه ههنا فلكم   جَلا الخِلافُ سَماءً من سَحائبها
همُّ العروبةِ في مدريدَ يُثقله   ما بين غاداتِها أو في مآدبها
ما بين بيلارِ يا طه ونادرةٍ   أرى السعادةَ لبَّتْ أمرَ طالبها

* * *

متاهةٌ دخلتها مصرُ نازفةً   أموالها ودماها في مساربها
إنجلترا نجحتْ في شُغل مصرَ بها   وكان ذلك من أدهى مآربها
للعالم الثالثِ انداحتْ مكانتُها   أرفعَ سعرٍ للجنيه بها
هذا الذي لم تُطاوله بعملتها   ومصر إذ ذاك تمضي في مواكبها
وتلك معجزة المصرى إن سلمت   أرضُ الولاءِ لمصرٍ من طحالبها
والعلمُ رؤيةُ طه فيه صادقة   لكن هل اقتنعت مصرُ بثاقبها؟
جفته مصرُ فأهلوه هنالك في   مشارقِ الأرضِ أو هم في مغاربها

آفاقُهـا احتضـنتهم وهـي مدركـةٌ ... بـأنهم أبـدًا أسـنى كواكـبها
ولـو بمصـرَ بقـوا ألقـوا معاملـتَهم ... أدنـى وأهـونَ مـن أدنـى ملاعـبها
يُجـاد بالمـال في تدريـبِ لاعـبها ... ولـيس يدعـمُ شـيئًا مـن تجاربهـا
إن كـان ذلـك شـيئًا مضـحكا أفـلا ... تظـل نكـتةُ مصـرَ مـن مواهـبها
أجـد هـذا عـلى مصـر العزيـزة؟ لا ... بـل ذاك أقـدمُ شـيء في غرائـبها
مـوجُ الجفـاءِ طـوى أعلى العقول بها ... لم يـبقِ عـودًا وحـيدًا مـن قواربهـا
أسمــاءهم لم تخلــد كــالملوك بهـا ... مقـرونةً بـالعوالي مـن مناقـبها
شـادوا حضـارتَها حـتى إذا يئسُـوا ... مـن حُسـن عشـرتها أو لينِ جانبها
كانـت إلى الـنوبةِ السـمراء وجهـتَهم ... أولى وأكـبرَ هـم في نوائـبها
لم يـرتفع نجمهـا مـن بعدهـم أبـدًا ... بـل غيبـته اللـيالي في غياهـبها
بعـد الـثلاثين مـن أسـراتها ذهـبوا ... ومصـرُ ضـلتْ وضلت في مذاهبها
مـا عادت الدولةُ العظمى بل انكمشتْ ... وأصـبحت واحـدًا من جُند غالبها
إلا بقايـا امتـيازٍ مـن عراقـتها ... ونهضـةٍ أُجهضتْ في عهدِ صاحبها
إن أثمـرت أدبًـا أيـامُ أسـرته ... فذابـلُ العـلم مـن أقصـى معايـبها

* * *

الشـعرُ بالنـثرِ في الأشـجانِ ممـتزجٌ ... كالكـأسِ كوكتيـلها يحلُـو لشـاربها
همـا نقيضـانِ عـنْدي غـير أنهـم ... كموجـبِ الكهـربا عِشـقًا لسـالبها
لكـن يظـل السـؤالُ الجوهـريُّ هـنا ... أشـجانُ مدريدِ أم أشجانُ صاحبها
ورغـم مـا حملـته مـن عروبـته ... تَـبقى الـروايةُ في أعـلى مراتِـبها

الشاعر أ. د. صلاح عيد

* * *

تحية وفاء

للأستاذ الدكتور / طه وادي

د. محمد محمد الحربي
الشاعر السعودي
مكة المكرمة – المملكة العربية السعودية

إنّـا عـلى العهـدِ القديـم نقـيمُ ... أسـتاذنا وبـكَ القلـوبُ تَهـيمُ
بـك نَقْـتدِى في سـاحةِ الأدبِ التي ... فـيها تزعمـتُم فـنعمَ زعـيمُ
قـد صرتَ أسـتاذي ونعـمَ مُعـلم ... تسـمُو بـك الأخـلاقُ والترنـيم
وبذلـتَ جهـدًا لـلمعالي جـاهدًا ... لـلجهل أنـتَ معـاندٌ وخصـيمُ
وزرعـتَ فيـنا حـبَّ كـل كـريمةٍ ... فـأجدتَ، نعـمَ الـزرعُ والتعلـيم
لـك همةُ الشجعانِ لم تعرفْ سوى ... قَهـرِ المصـاعبِ والمـرادُ سـليم
في منـبرٍ للعـلم حُـزتَ مكانـةً ... كـم يَرتجـيها في الـزمانِ حكـيم
فـأخذتَ بـالأيدى فكنـتَ مُشجعًا ... وبذلـتَ عِـلمك فاسـتفاد فَـيهمُ
بوركـتَ يـا نسـلَ الكـرام ولم يزلْ ... يسـعى إلـيك الطيـبُ والـتكريم
والشـكرُ موصـولٌ لكـل معـلم ... والشـكرُ بيـتٌ والفـؤادُ مقـيم
فلكـم جمـيعًا وردةً وتحـيةً ... مـن طالـبٍ فـيه الوفـاءُ قديـمُ

د. محمد محمد الحربي

* * *

الشجرة الطيبة

الشاعرة/ د. هالة كمال نُوفل
كلية الإعلام – جامعة القاهرة

تُسقي حياضُك كلَّ عقلٍ صَادِى ... بالعلم يا دكْتور طه وادي
أجريتَ في روضِ العقولِ جداولاً ... تُروى فتُحْيي ميتةَ الأعوادِ
فإذا الزهورُ تفتحتْ أكمامُها ... وكأنما عيدٌ من الأعيادِ
ماضٍ عن هذِى الجداولِ مَنْبعٌ ... أبدًا، ولا قصرتَ عن ميعادِ
فوهبتَ مكتبةَ اللغاتِ نفائسًا ... أدبًا حديثًا فاضَ بالأمجاد
عصرٌ حديثٌ شعرُه ورجالُه ... ما فاته أحدٌ من الروّاد
نحنُ الطلائعَ قد أنرتَ عقولَنا ... بالعلم والأخلاق والإرشادِ
ألبستَنا حُللَ الخِلالِ كريمةً ... كيْ تستقيمَ طريقةُ الإعْداد

* * *

سحرُ البيان قديمُه وحديثُه ... يسعى إليكَ وذاكَ دونَ عِناد
وبريشةِ الفنانِ تُبدعُ قصةً ... فنُ الأديبِ يهزُّ كلَّ فؤادِ
أستاذي الدكتور إني نبتةٌ ... تُسْقَى من الماءِ النميرِ الغَادِي
والشعرُ عندي جنةٌ في ظلها ... أهفُو إلى لونٍ من الإخلاد
أُصغى إلى نفسي فيطرقُ مَسمعي ... شدوُ الطيورِ بديعةَ الإنشاد
ويهزُّني هذا الوجودُ بسحره ... فأرتبُ الأنغامَ وفقَ مُرادي
وأنا الذي أهوَى رتابةَ نظمها ... فأصوغُها لحنًا لطيرٍ شادى
حُييتَ أستاذي بخيرِ تحيةٍ ... مقرونةٍ باليُمن والإسعادِ

الشاعرة: د. هالة كمال نوفل

ندى ابن وادي

الشاعر/ أ. د. محمد شفيق أبو سعدة
كلية اللغة العربية
جامعة الأزهر

وسبعـــــةُ أبـــحـــرٍ يحكُـون عنــــها

فقلتُ لــهم: وأيـــن نَـدى ابنِ وادي؟

فتًــى فــي وجهـــهِ ألـــقُ المـحيَّــا

وفي قلـــبِ الفتـــى فجـــرُ البـــوادِي

عـــرفـــتُ لـه شمـــائـــلَ لا تُـبـاري

فطـــه للمكـــــارمِ والـرشــــــادِ

أ. د. محمد شفيق أبو سعدة

* * *

جئنا طه بالزهور

الشاعر/ عمر عبد الحافظ
شاعر من المنيا

في خير عيدٍ قد وفدتَ ديارنا ... عيدِ النبي وسيدِ الفصحاء

عيدُ النبي الهاشميّ مَلاذُنا ... عيدُ الحبيبِ مُقرِّبِ الغرباءِ

قد جئتَ طه بالزهور تُحيطنا ... فأبوك وادي الخصبِ والإثراء

يا صاحبَ الفن الرفيع تحيةً ... من قلبِ آل الفن والشعراءِ

يا ذا الليالي الساهراتِ نجومُها ... ولأنتَ فيها البدرُ للقُرناء

إن كانت الأيامُ لاحَ ضياؤُها ... وعلتْ بشمسٍ غاربٍ بعشاءِ

فغدتْ لياليك الصباحُ مضيئةً ... بمسار نجم حارسٍ بسماء

الشمسُ تهرعُ للمغيب وتنزوي ... حينَ الوجودِ يغطُّ في الظلماء

والنجمُ باقٍ في العلاء كدرةٍ ... في الظهرِ تبصره عيونُ الرائي

والليل سترٌ والنهارُ فضيحةٌ ... للعاشقين وجملة الشهداء

* * *

من أرضِ ماريةٍ وزوجِ محمدٍ ... لك منّا طه ألفُ ألفِ نداء

قلْ من لياليك الوسيع شعارُها ... مَددًا لآلِ العشقِ والفقراءِ

قل ما تشاءُ لمن تشاءُ فإننا ... أذنٌ إليك ومُبدعى الإصغاء

نحنُ الضيوفُ وأنتَ سيدُ منزلٍ ... ولجل أمرك طاعةٌ بحياء

الشاعر / عمر عبد الحافظ
المنيا - في يوم الأحد ٢١ /٨/ ١٩٩٤
١٣ ربيع الأول ١٤١٥

العشق ... والعطش

قصيدة مهداة إلى الأديب: د. طه وادي

بمناسبة صدور مجموعة (العشق والعطش)

الشاعر/ أحمد الديسطي
كلية الآداب – جامعة المنصورة

حملتُ إليك أشواقي وحُبِّي وجئتُ لصوتك الحاني أُلبِّي
حملتُ إليك من شعري جُمانًا وفي طبقٍ من الأشواقِ حُبيّ
على وترِي نظمتُ قصيدَ عِشقي وجئتُ لروضكَ الزاهي بقُربي
حملتُ إليك نبعَ النيلِ شوقًا يغوصُ به إلى الأعماقِ رَكبي
وجدتُ لديك في الأزماتِ نُصحًا ينيرُ بضوئه ظلماتِ دربي
يحييكم لسانُ الضادِ حُبًّا وهذا الحبُّ شِعري عنه يُنبي
تلاقي شوقُها طوعًا وشوقي كقلبٍ دائمِ النجوى لقلبي
فإن فاضتْ مشاعرُكم بحبي فهذا منتهى أملِ المحبِّ
وها شِعري يبوحُ بكلِ صدقٍ لطه الحبُّ في بُعدِي وقُربي

الشاعر / أحمد الديسطي

* * *

حَيُّوا الأديب طه وادي

الشاعر / صفي الدين ريحان
شاعر المنصورة

يَـــا مشــــرَّفين الـــــند وَادِي — بعـــدِ الصــــلاةِ عــــلى الهـــادِي
حَـــيُّوا الأديــــب طـــه وادي — نجـــم (الليـــالي) ســـليل بَـــدواي

***

الواقعـــي أبــــو فِكْــــر جديـــدْ — قَــدَم شُــموع لـــلخير بتقـــيدْ
الجهــــبذ ابـــــن المنصــــورة — بجمعكـــــم فـــــرحان وســــعيد

***

عاشــــقْ تُـــرابك يَـــا بـــلادي — فـــلاَّح ولكـــنْ مُـــش عَـــادي
نـــــاقدْ ومُـــــبدعْ ومـــــؤرخ — وبخـــــطّ واضــــح وريــــادي

***

بعزلـــــــتُــــه وبقـــــــراءاته — آمـــــنْ بــــــدوره في حـــــياته
وفي كفـــــر بــــــدواي اتعــــلمْ — وفـــــيها كانــــــتْ بداياتــــــه

***

يـــوم بعـــد يـــوم أكّـــدْ ذاتـــه — ووضـــحتْ مَعـــالم بصــــماته
طـــه حســـين مـــثله الأعـــلى — في كـــلِ خَطـــوة في خطواتــــه

***

الــــريف بســــحرُه وبســــاطته — وبمشــــــكلاته وأصـــــــالته
ومكوناتــــــــه وتقالــــــــيده — ومـــن القـــيم صـــاغ مدرســـته

العـــــلمُ ســــيفُه وســــيَّافه — وســـــفينته ويُـــا مجدافـــــه

وشـــال همــوم مَصــــر بحالهـــا — ومشـــكلاتنا عـــلى أكْـــتـــافُه

***

يـــا مشــــرفين الــــند وَادِي — بعـــد الصـــلاة عـــلى الهـــادي

حَـــيُّـــوا الأديـــب طـــه وادي — نجــم (الليـالي) سَــليل بــدواى

* * *

صفى الدين ريحان

شاعر من المنصورة

* * *

ملاحق الكتاب

ملاحق الكتاب

١ – أعمال طه وادي الإبداعية (مرتبة تاريخيًا)

م	العنوان	ط أولى	ط ثانية	ط ثالثة
أولاً : القصة القصيرة				
١	عمار يا مصر	الهيئة المصرية ١٩٨٠	مكتبة مصر ١٩٩١	
٢	الدموع لا تمسح الأحزان	المعارف ١٩٨٢	مكتبة مصر ١٩٩١	
٣	حكاية الليل والطريق	الهيئة المصرية ١٩٨٥	مكتبة مصر ١٩٩١	الهيئة المصرية ١٩٩٢
٤	دائرة اللهب	نهضة الشرق ١٩٩٠	مكتبة مصر ١٩٩١	
٥	العشق والعطش	مكتبة مصر ١٩٩٣		نشـرت مترجمـة في الهيئة المصرية ١٩٩٨
٦	صرخة في غرفة زرقاء	مكتبة مصر ١٩٩٦	الهيئة المصرية ١٩٩٦	
٧	رسالة إلى معالي الوزير	مكتبة مصر ٢٠٠٠		
٨	الوردة .. والبندقية	تحت النشر ٢٠٠٦		
ثانيًا : الرواية				
٩	الأفق البعيد	دار المعارف ١٩٨٤	مكتبة مصر ١٩٩١	نشـرت مترجمـة في الهيئة المصرية ١٩٩٧
١٠	الممكن والمستحيل	الهيئه المصرية ١٩٨٧	مكتبة مصر ١٩٩١	
١١	الكهف السحري	مكتبة مصر ١٩٩٣		
١٢	عصر الليمون	مكتبة مصر ١٩٩٩		
١٣	أشجان مدريد	مكتبة مصر ٢٠٠٢		
ثالثًا : السيرة الذاتية				
١٤	الليالي (جـ١)	نهضة الشرق ١٩٩١	مكتبة مصر ١٩٩٢	

رابعًا : خواطر ومقالات				
١٥	في البدء تكون الأحلام	الهيئة المصرية ١٩٩٥		
خامسًا : الدراسة الدينية				
١٦	أولـو العـزم مـن الرسـل في القرآن الكريم (جزءان)	النشـر لـلجامعات ١٩٩٦	النشـر لـلجامعات ١٩٩٨	مكتبة مصر ٢٠٠٣

٢- أعمال طه وادي النقدية (مرتبة تاريخيًا)

م	الكتاب	تاريخ النشرة الأولى
١	هيكل: حياته وتراثه الأدبي	١٩٦٩(*)
٢	مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية	١٩٧٢
٣	صورة المرأة في الرواية المعاصرة	١٩٧٣
٤	شعر ناجي : الموقف والأداة	١٩٧٦
٥	ديوان رفاعة الطهطاوي — جمع ودراسة	١٩٧٩
٦	دراسات في نقد الرواية	١٩٧٩
٧	شعر شوقي الغنائي والمسرحي	١٩٨١
٨	جماليات القصيدة المعاصرة	١٩٨٢
٩	الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر	١٩٨٦
١٠	شوقي ضيف : سيرة وتحية	١٩٩٠
١١	الرواية السياسية	١٩٩٦
١٢	القصة ديوان العرب	٢٠٠١
١٣	القصة السعودية المعاصرة	٢٠٠٢
١٤	الرواية والثقافة في العالم العربي	تحت النشر

(*) صدرت بعد ذلك أكثر من طبعة لكل كتاب .

٣- أهم الكتب التي تناولت إبداع طه وادي

م	المؤلف	الكتاب	الناشر
١	د. مراد مبروك	الظواهر الفنية في القصة القصيرة	الهيئة المصرية ١٩٨٩
٢	د. عبد الرحيم الكردي	البنية السردية للقصة القصيرة	النشر للجامعات ١٩٨٩
٣	رجب حسن رجب	تأملات نقدية	الهيئة المصرية ١٩٩٠
٤	د. الطاهر مكي	القصة القصيرة – دراسة ومختارات	دار المعارف ١٩٩٢
٥	د. يوسف نوفل	في القصة العربية	قصور الثقافة ١٩٩٢
٦	د. محمد صالح الشنطي	في النقد الأدبي الحديث	الرياض – السعودية ١٩٩٨
٧	د. أحمد درويش	تقنيات الفن القصصي	لونجمان – القاهرة ١٩٩٨
٨	د. شعبان مرسي + د. طه الجندي	دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)	دار الهاني – القاهرة ٢٠٠١ ط. ثانية
٩	د. محمد نجيب التلاوي	وجهة النظر في رواية الأصوات	آداب المنيا ١٩٩٦
١٠	د. عبد العاطي كيوان	النقد التطبيقي في القصة القصيرة	النهضة المصرية ٢٠٠٢
١١	د. أحمد زلط	ذاكرة السحر	هبة النيل – القاهرة ٢٠٠٣
١٢	د. صابر عبد الدايم	القصة المعاصرة – دراسة ومختارات	سلسلة أصوات معاصرة (٦٨) إبريل ٢٠٠١
١٣	آداب طنطا	نظرات في الأدب واللغة	المركز الدولي – آداب طنطا ١٩٩٧
١٤	جامعة الإمارات	مهارات اللغة العربية	جامعة الإمارات – د.ت.
١٥	د. حامد عبد اللطيف	دراسات في القصة القصيرة	الشاعر – طنطا – د.ت.
١٦	د. حسن محمد عليان	العرب والغرب في الرواية العربية	دار مجدلاي – عمان الأردن – ٢٠٠٤

٤- أهم الدوريات التي تناولت إبداع طه وادي

م	المؤلف	الموضوع ... والنشر
١	د. سمير عبد الحميد	عمار يا مصر أخبار اليوم ١٩٨١/٦/٢٧
٢	د. عبد الفتاح عثمان	عمار يا مصر مجلة القصة – القاهرة – ع. (٣٠) أكتوبر ١٩٨١
٣	حُسن شاه	أحزان الفلاح المصري في مجموعة قصصية الأخبار – القاهرة – ١٩٨٢/٢/٢
٤	بركسام رمضان	الدموع لا تمسح الأحزان – قراءة أولية مجلة إبداع – القاهرة – إبريل ١٩٨٣
٥	إسماعيل النقيب	الدموع لا تمسح الأحزان الأخبار – القاهرة ١٩٨٣/٩/١٨
٦	د. محمد عبد الحكم عبد الباقي	الدموع لا تمسح الأحزان – قراءة نقدية مجلة القصة – القاهرة (٤٥) – يوليو ١٩٨٥
٧	عبد الرحمن درباش	حوار مع طه وادي في الأدب والنقد جريدة المدينة – السعودية – ٨ شعبان ١٤١٧/١٩٩٦
٨	حسام فتحي	الأفق البعيد – رواية جديدة جريدة الخليج اليوم – قطر – ١٩٨٧/٢/١٥
٩	فتحي سلامة	الحياة الروائية في الأفق البعيد جريدة الأهرام – القاهرة – ١٩٨٧/٢/١٥
١٠	طلعت الشايب	جدل الحلم والواقع في الممكن والمستحيل مجلة أخبار الأسبوع – قطر (٩٦) – ١٩٨٨
١١	علي إبراهيم علي	الممكن والمستحيل .. الرؤية والتشكيل جريدة (الشرق) – قطر ١٩٩٨/١١/٨

١٢	د. أحمد الخطيب	الحساسية الجديدة في صرخة في غرفة زرقاء مجلة آداب القاهرة (٥٨/١) – يناير ١٩٩٨
١٣	محمود السعدني	الأفق البعيد .. تلميذ نجيب المساء – القاهرة ١٩٨٩/٩/١٣
١٤	د. صلاح رزق	الدموع لا تمسح الأحزان مجلة عالم الكتاب – القاهرة (٢٣) – يوليو ١٩٨٩
١٥	د. شفيع السيد	الممكن والمستحيل – قراءة نقدية مجلة عالم الكتاب – القاهرة (٢٧) – يوليو ١٩٩٠
١٦	د. ماهر حسن فهمي	دائرة اللهب – قراءة نقدية عالم الكتاب (٢٦) – إبريل ١٩٩٠
١٧	مصطفى القاضي	ليالي طه وادي المساء ١٩٩١/٤/٢٧
١٨	عبد العال الحمامصي	الليالي .. بانوراما مصرية مجلة أكتوبر – القاهرة (٨٠) – ١٩٩٢/٣/١
١٩	د. محمد محمد خضر	الليالي .. سيرة ذاتية عالم الكتاب (٣٥) – سبتمبر ١٩٩٢
٢٠	محمد جبريل	ليالي طه وادي مجلة (نزوي) – عمان – نوفمبر ١٩٩٢
٢١	د. منى مؤنس	ذات والكهف السحري أخبار الأدب (٦٨) – ١٩٩٤/١٠/٣٠
٢٢	د. ماهر حسن فهمي	الليالي : سيرة حياة وتجربة إنسان مجلة دراسات عربية (١٤) – ١٩٩٤
٢٣	د. حمدى حسين	أولو العزم من الرسل عالم الكتاب (٥٣) يناير ١٩٩٧

٢٤	د. محمد نجيب التلاوي	العزف على متواليات العشق والعطش مجلة كتابات معاصرة – بيروت (٢٧) – ١٩٩٦/٤/٧
٢٥	د. عبد البديع عبد الله	الليالي : سيرة طه وادي مجلة النهضة – السعودية – ١٩٩٢/١/١٧
٢٦	خيري شلبي	قنديل من الصلوات أضاء قلب الليالي مجلة الإذاعة (٢٩٦٥) – ١٩٩٢/١/١١
٢٧	د. عبد المنعم عبد المجيد	قراءة في عصر الليمون مجلة القصة – القاهرة (١٠١) – يوليو ٢٠٠٠
٢٨	د. أميمة عبد الرحمن	رسالة إلى معالي الوزير مجلة كلية آداب المنصورة (٢٩) – يناير ٢٠٠٢
٢٩	د. محمد فتحى عبد الهادي	دراسة ببليوجرافية لإبداع طه وادي القصصى مجلة آداب القاهرة – ٢/٦٢ – إبريل ٢٠٠٢
٣٠	د. إبراهيم خليل	فتنة المكان الأبوي في أشجان مدريد جريدة (الرأى) الأردنية – ٢٠٠٣/٦/٦
٣١	د. صلاح حسنين	عصر الليمون – دراسة سيموطيقية مجلة فكر وإبداع – القاهرة (٢٠) – سبتمبر ٢٠٠٣
٣٢	سمير درويش	ندوة حول أشجان مدريد مجلة اتحاد الكتاب (٦٢) – فبراير ٢٠٠٣
٣٣	د. سمر روحي الفيصل	قراءة في سيرة طه وادي الموقف الأدبي – دمشق (٣٧٤) – يونيو ٢٠٠٢
٣٤	د. إبراهيم الشتوى	التناصية في عصر الليمون مجلة فكر وإبداع – القاهرة (٢٥) – أغسطس ٢٠٠٤

35- Dr. Afaf J. Khogeer: Realism and the Elements of Narration Revisited: A Critical Study of Taha Wady`s Collection of Short Stories, Desire and Thirst. B ulletin of The Feculty of Arts - Cairo University - Vol: 60 - July 2000.

الفهرس